

Université de Montréal

Le récit de rêve surréaliste ou la révolution d'un genre

par
Marie-Ève Boucher

Département des littératures de langue française
Faculté d'Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en Littératures de langue française

Décembre 2006

©, Marie-Ève Boucher, 2006



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le récit de rêve surréaliste ou la révolution d'un genre

présenté par :

Marie-Ève Boucher

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber

.....
Président-rapporteur

Guy Laflèche

.....
Directeur de recherche

Karim Larose

.....
Membre du jury

Résumé en français

Ce mémoire, divisé en trois chapitres, consiste en une analyse narrative de tous les récits de rêve publiés dans la revue *la Révolution surréaliste* de 1919 à 1924 en France. Ainsi, la première partie du mémoire présente les différentes théories propres à l'analyse non seulement des rêves, mais aussi de leurs récits et des récits de rêve surréalistes en tant que tels. Trois théoriciens, soit Frédéric Canovas, Jean-Daniel Gollut et Guy Laflèche permettent la mise en place d'une histoire des formes du récit de rêve et la mise en place de son modèle narratif. La deuxième partie consiste d'abord en une analyse détaillée de deux récits particulièrement significatifs publiés dans la revue, soit un rêve d'André Breton et un rêve de Louis Aragon; ensuite, nous présentons les grandes caractéristiques narratives de tous les récits publiés dans *la Révolution surréaliste* en nous appuyant sur des exemples particuliers. La troisième partie rend compte de la classification des principaux auteurs de la revue, entre autres par leur nombre de publications. Grâce à l'étude des récits de chacun, nous analysons leurs caractéristiques propres afin de les confronter à leurs œuvres sur le rêve. C'est ainsi que nous étudions le rayonnement des auteurs de la revue dans d'autres sphères littéraires reliées au rêve en montrant le lien qui les unit toujours – ou non – à la revue, même plusieurs années plus tard.

Mots clés : narratologie, *la Révolution surréaliste*, littérature française, les années vingt.

Abstract

This master thesis is divided in three chapters, and undertakes the narratological analysis of all dream narratives published from 1919 to 1924 in *la Révolution surréaliste*, a French publication. The first chapter of the thesis introduces theories related to the analysis of dreams and their narratives, and then focuses on surrealist dream narratives. The work of three theoreticians, Frédéric Canovas, Jean-Daniel Gollut, and Guy Laflèche, has allowed the establishment of a history of the theorization of dream narratives, and a presentation of the latter's narrative model. The second chapter is a detailed analysis of two particularly significant narratives published in the aforementioned magazine : a dream of André Breton's, and a dream of Louis Aragon's. Then, the main narrative characteristics which stand out from all narratives published in *la Révolution surréaliste* are expounded, always based on the two dreams mentioned earlier. The third chapter classifies the magazine's main authors by number of publications, amongst other things. After studying each author's narratives, the found similarities are analyzed in order to be compared to other works from the same authors. The effect of the magazine's authors on other dream-related literature is thus studied, by either demonstrating the links which bind them to the magazine, or defining what sets them apart.

Keywords : narratology, *la Révolution surréaliste*, French literature, the twenties.

Table des matières

Remerciements	6
Introduction	7
Chapitre 1 : Le récit de rêve	17
Chapitre 2 : Le récit surréaliste	35
Chapitre 3 : Les récits des surréalistes.....	59
Conclusion	84
Annexes	90
Annexe I : Listes et statistiques	91
1. Dates de publication de la revue	91
2. Classement des rêves de la revue	91
3. Rêves où le mot rêve est employé	92
4. Liste alphabétique des auteurs et de leurs récits de rêves	93
5. Liste des auteurs par ordre d'importance dans la revue, en raison du nombre de récits publiés	95
6. Nombre de séquences et d'événements par rêve en ordre croissant de complexité	95
7. Rêves mettant en scène des surréalistes	96
8. Rêves où la ville est représentée	98
9. Rêves comportant une scène de réveil	98
Annexe II : Schémas narratifs des rêves de la revue	100
Bibliographie	123

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, monsieur Guy Laflèche, pour ses précieux conseils et son écoute. Je remercie également tous les étudiants des divers cours de narratologie que j'ai côtoyés et qui m'ont permis d'approfondir mes réflexions. Finalement, merci à mon conjoint, à mes parents et à mes amis pour leur support... et leur patience !

Introduction

*Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi,
c'est que tu ne pardonnes pas.*
André Breton, Manifeste du surréalisme, 1924.

Le projet mijotait depuis déjà quelque temps dans la tête de Naville, Péret, Aragon, Breton et quelques autres, tous désireux de se distinguer et de créer un mouvement qui leur serait propre. Grandement influencés par la guerre de 1914, les futurs surréalistes rejettent complètement le nationalisme et la guerre qu'il a engendrée. À l'époque, Breton et Aragon, deux futurs membres du groupe, sont étudiants en médecine et travaillent dans un hôpital militaire pour le traitement psychologique des soldats revenant de la guerre. Freud et ses études psychanalytiques seront d'une importance cruciale pour ces jeunes médecins et jeunes littéraires qui refusent systématiquement le monde passé. Selon eux, il est essentiel de s'organiser en groupe suivant le modèle des révolutions russes qui se déroulent parallèlement à leurs aventures à Paris. Le groupe qui se forme alors milite sur tous les fronts, contrairement à la majorité des groupes de l'époque. En rupture avec plusieurs de ces groupes et de nombreuses personnalités, ses membres se créent peu à peu de nombreux ennemis. Ils se réuniront régulièrement dans différents cafés ou bureaux de recherche où ils prendront la décision, en 1924, de publier une revue littéraire qui reflèterait leurs préoccupations et leurs attentes sur le monde actuel. Ce sera *la Révolution surréaliste*.

Trois des principaux acteurs de cette « entreprise », Soupault, Aragon et Breton, viennent de la revue *Littérature*. Fondée en mars 1919, cette revue verra sa fin en 1924 alors que la majorité de ses rédacteurs, désireux de se détacher du

milieu dada, formeront un nouveau groupe à l'origine du mouvement surréaliste. Le projet d'une nouvelle revue se mettra bientôt en marche et *la Révolution surréaliste* naîtra, le premier décembre 1924, à la suite du texte fondateur, *les Champs magnétiques*, publié en 1920 par Soupault et Breton et à partir duquel ils inventeront une poétique nouvelle. L'écriture automatique, pratique déjà utilisée en psychiatrie, sera au centre de l'entreprise surréaliste. Breton publiera la même année le *Manifeste du surréalisme* où il tentera de mettre au clair la doctrine du groupe et de définir les concepts qu'il désire mettre en valeur. Ainsi définit-il comme suit le surréalisme :

SURRÉALISME : n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.
 ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURRÉALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton¹, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac².

Dans les différentes parutions de la revue qui suivront ce *manifeste*, Breton ne reviendra que très rarement sur ces concepts. En fait, pour les représentants du groupe, il ne faut pas restreindre une vision de monde à un seul art, qu'il soit littéraire ou autre. Cependant, la littérature reste au centre de leurs préoccupations, et c'est bien une revue littéraire que Péret et Naville décident de

¹ Il est à noter que c'est lui-même qui signe ce manifeste !

² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 36-37.

fonder. Cette dialectique entre théorie spontanée et littérature deviendra une tension toujours présente au sein du groupe.

Ainsi,

au *début de juillet*, est prise la décision de manifester par une revue dont le titre est déjà trouvé, *la Révolution surréaliste*, l'existence du groupe, le treizième et dernier numéro de *Littérature*, nouvelle série, qui se présente comme « démoralisante », ayant paru en *juin*³.

Le groupe, qui existe déjà depuis deux ans, crée cette revue afin de s'exprimer et publie le premier en décembre 1924⁴. Ce numéro I

de *la Révolution surréaliste* tranche par son abondance, sa richesse, sa volonté de recherche et d'expérimentation, son « aura » révolutionnaire, sur les derniers numéros de *Littérature*. Le dernier parfum de dadaïsme s'est évaporé⁵.

Dès ce numéro, on peut lire sur la page couverture de couleur rouge : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme⁶ ». À ce moment, les surréalistes croient en l'avenir de leur revue et ne veulent pas qu'elle s'éteigne après seulement un numéro ou deux. Par contre, la préface se refuse à exposer très clairement la mission du groupe, les surréalistes restant encore prudents. Dans cette partie de la revue, le groupe traite de rêve, de magie, d'art, de réalisme et surtout de surréalisme alors qu'il affirme qu'« il faut tout attendre de l'avenir⁷ » et qu'il ne faut donc pas tout baliser maintenant. Un des éléments

³ Marguerite Bonnet, Introduction aux *Œuvres complètes* d'André Breton, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1988, p. XLIX.

⁴ Pour les dates de publication des différents numéros, voir le tableau 1.

⁵ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 64.

⁶ *La Révolution surréaliste*, Paris, Librairie Gallimard, puis Librairie Josée Corti, 1924-1929. Pour ce mémoire, nous utiliserons la réédition suivante : *La Révolution surréaliste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975. Toutes les citations tirées de cette revue seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

⁷ Dans le prière d'insérer, qui n'est pas paginé, du premier numéro.

centraux de ce numéro est le montage photographique qui présente les surréalistes autour de Germaine Berton, tous ayant les yeux grandement ouverts. La femme, au centre de leurs préoccupations, sera sans doute la meurtrière dans leur entreprise. En fait, dans le dernier numéro de la revue, le douzième, on retrouve ce même genre de montage, mais cette fois les surréalistes ont les yeux fermés et entourent le tableau *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* de Magritte. De plus, de 1924 à 1929, *la Révolution surréaliste* subira de nombreux changements et rencontrera de nombreuses difficultés qu'elle relatera peu à peu à travers les différents articles que les membres du groupe publient.

La majorité des numéros de ces deux années suivent le même modèle. Le sommaire, toujours sur la première page, présente le contenu de la revue habituellement constitué de rêves, de textes surréalistes, de poèmes, d'enquêtes diverses et de nombreuses illustrations. Sur un ton plutôt révolutionnaire, les surréalistes feront une grande enquête sur le suicide, ils écriront un pamphlet contre Jérusalem, une adresse au pape et au dalaï-lama, et des déclarations incendiaires et provocatrices. Quelques chroniques sur l'opium et sur une tentative de théorisation du rêve côtoient aussi les autres textes. C'est la catégorisation de ces textes qui nous importe. En fait, les surréalistes distinguent clairement les « Textes surréalistes » des « Rêves ». Les deux sections, présentées sans aucune explication sur le choix de ces titres, sont, du côté de la mise en page, exactement pareilles. Ce sont généralement les mêmes auteurs qui écrivent dans les deux sections et leurs noms sont habituellement placés au début du texte. Comme les explications manquent, il est très difficile de savoir en quoi consistent

exactement les « Textes surréalistes ». Une seule note de Philippe Soupault dans le numéro six nous permet d'y voir plus clair :

Il semble que, jusqu'à présent, l'aspect du surréalisme que l'on a surtout – je n'ose dire presque uniquement – étudié est l'aspect verbal si l'on peut ainsi s'exprimer.

Des observations que j'ai recueillies on peut déduire que sous certaines influences l'imagination des faits peut aussi dicter certains récits qui, quoique moins colorés, moins chatoyants, présentent des caractères et offrent des symptômes très nets. [...] Je me permets, pour terminer, de demander à quelques écrivains d'adresser à *la Révolution surréaliste* des exemples de récits qu'ils pourraient écrire (n° 4, 15 juillet 1925, p. 8).

Loin d'expliquer cette section de la revue, la note de Soupault critique plutôt le traitement que l'on fait subir aux textes surréalistes. Ces textes, souvent très proches des récits publiés dans la section « Rêves » – récits qui nous intéresseront davantage – semblent avoir des caractéristiques assez semblables. À la lecture de ces textes, on n'a aucun doute sur leur caractère fictif, mais contrairement aux récits de rêves, ils sont souvent très longs et ont une dimension parfois lyrique, parfois théâtrale.

Le choix de catégoriser ainsi les parties de la revue est fait, au départ, par le groupe, mais aussi sûrement pas Louis Aragon, le gérant, qui semble diriger l'entreprise alors que Breton ne prend officiellement la direction de la revue qu'à partir du numéro quatre. En effet, même si l'on sent la très grande influence de Breton depuis le début, la revue trouve tout son sens le 15 juillet 1925, lorsqu'il en prend la direction et publie un article expliquant son choix, article qu'il clôt ainsi :

Dût l'ampleur du mouvement surréaliste en souffrir, il me paraît de rigueur de n'ouvrir les colonnes de cette revue qu'à des hommes qui ne soient pas à la recherche d'un alibi littéraire.

Sans y mettre aucun ostracisme je tiens en outre à éviter par-dessus tout la répétition de menus actes de sabotage comme il s'en est déjà produit dans le sein de notre organisation. Au ciel, nous ne sommes pas à une étoile près. Ne demeurions-nous sur un îlot presque perdu que quelques âmes en voie de se délivrer et sûres, mais vraiment sûres de la délivrance, que ce serait assez pour qu'indéfiniment les beaux navires fassent naufrage (n° 4, 15 juillet 1925, p. 3).

Breton se refuse donc à publier des auteurs qui chercheraient uniquement à mettre en valeur par une esthétique littéraire académique alors que la majorité des textes publiés est plutôt conventionnelle, du moins en ce qui concerne le style. Il serait même possible d'y voir un souci esthétique assez fort, y compris dans les textes d'André Breton.

La nomination de Breton change beaucoup l'allure de la revue, principalement au niveau iconographique. En fait, les œuvres d'art sont assez rares dans les premiers numéros et les articles sur les « beaux-arts » ne sont pas réguliers. Breton innove dans ce domaine, donnant une grande place à la peinture – il reproduit de nombreuses œuvres pour accompagner ses textes et ceux de ses collaborateurs, sans toutefois tenter de lier le texte à l'œuvre. Son article « Le surréalisme et la peinture » est une réponse à deux articles de Morise et de Naville publiés plus tôt. Ce genre de dynamique entre les textes est assez courant dans la revue et quelques autres auteurs se répondront d'un numéro à l'autre. Dans cet article, Breton explique qu'il voit un tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde pour laquelle il désire savoir ce qu'il y a derrière. En fait, « l'erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu'il y pouvait être pris » (n° 4, p. 27). Ainsi, toute œuvre artistique doit se référer à un modèle intérieur et se libérer des contraintes

que pourrait être la peinture. Le fondateur du surréalisme s'oppose donc « à ce qu'une étiquette [fût-ce l'étiquette « surréaliste »], prête à l'activité de l'homme dont nous persistons le plus à attendre un caractère absurdemement restrictif » (n° 4, p. 30). La définition même de la littérature et sa relation avec le surréalisme se trouve entièrement – ou presque – expliquée dans cet article qui traite de peinture. Breton se sert donc de cet autre médium afin d'expliquer l'importance du retour vers soi pour faire tomber le mur qu'ont trop longtemps bâti les écrivains pour se protéger. En fait, « Breton rêvait d'une poésie qui ne fût pas seulement une écriture privilégiée mais avant tout une conduite qui changerait la vie⁸ ». L'expérience surréaliste est avant tout individuelle et intérieure.

Outre cet article essentiel de *la Révolution surréaliste*, Breton publiera, dans le onzième numéro, un fragment de son roman *Nadja*. Mais, le second manifeste du surréalisme, sûrement l'article le plus important de toute la revue, est publié au douzième et dernier numéro. Dans ce texte, Breton tente de mettre au clair les nouvelles considérations surréalistes et de répondre en quelque sorte aux différentes attaques dont il a été victime. Ainsi, il écrit :

En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique⁹.

Ce manifeste de Breton « est assurément polémique, mais il proclame surtout que l'heure est venue d'abandonner un automatisme usé, au profit d'une occultation

⁸ José Pierre, « la Pratique de la poésie » dans *Magazine littéraire*, mai 1988, n° 254, p. 31.

⁹ André Breton, *op. cit.*, p. 72.

profonde¹⁰ ». Beaucoup de choses ont changé depuis la création du mouvement et le groupe surréaliste ne vit pas les meilleurs moments de son histoire. Breton en est conscient. Sans toutefois mettre de côté le ton qu'on lui connaît bien, il revoit ses revendications dans ce deuxième manifeste. Cependant, de nombreux membres du groupe s'éloignent peu à peu et Breton ne sera plus capable de les retenir bien longtemps. Nous avons encore très peu parlé des nombreux collaborateurs de la revue puisqu'ils semblent s'effacer derrière le grand « patron ». Ainsi, ils viennent et ils repartent, toujours après une dispute avec lui : que ce soit Prévert, Queneau, ou de nombreux autres, ils se brouilleront tour à tour avec lui. Quelques-uns d'entre eux écriront même, lors de leur départ du groupe, le texte « Un cadavre », un très virulent pamphlet contre Breton. Cette réponse au second manifeste du surréalisme présente Breton, les yeux fermés, et couronné d'épines. Ces multiples discordes internes du groupe feront en sorte que la majorité des collaborateurs de la revue se détachera peu à peu et que la revue connaîtra de moins en moins de succès.

En 1929, alors que la revue disparaît, le groupe connaît lui aussi quelques difficultés. Par contre, il ne faut pas attendre bien longtemps avant de revoir Breton à l'œuvre dans le milieu littéraire avec de nouveaux collaborateurs. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, deuxième revue du groupe, paraît en juillet 1930. Les textes de la revue et leur mise en page très dense montrent sans aucun doute que les membres du groupe renouvelé ont beaucoup à dire. Les illustrations sont moins nombreuses alors que la politique devient assez

¹⁰ Marie-Claire Bancquart, Postface à l'édition citée précédemment de *la Révolution surréaliste*, p. X.

centrale¹¹. Malheureusement pour les surréalistes, la revue se vend très mal. Alors que le premier numéro de *la Révolution surréaliste* s'était vendu à environ 1050 exemplaires, on n'en vendra que 350 pour cette deuxième revue. En fait, les lecteurs peuvent difficilement être les mêmes, car la revue est extrêmement révolutionnaire, d'autant que les anciens lecteurs du groupe ont totalement abandonné Breton puisqu'il n'a cessé de les critiquer. En juin 1933, Breton et quelques autres seront sollicités pour collaborer à une autre revue, *Minotaure*, qui s'éloignera peu à peu de l'esthétique surréaliste.

Malgré tous les problèmes, tant au niveau financier que personnel, *la Révolution surréaliste*, même si elle n'a duré que de 1924 à 1929, marque une étape importante de la vie du groupe et de sa survie. Elle a permis à de nombreux auteurs et artistes de s'exprimer et d'exposer leurs diverses théories, littéraires ou autres. Grâce à la peinture, Breton a concrétisé ses théories et les a rendues plus accessibles au lecteur qui, trop souvent, était toutefois dans l'impossibilité de saisir l'essence même de ces idéologies. Ainsi, les surréalistes ne désirent pas faire de distinction entre les arts, tous étant capables de s'inspirer d'une image et de créer à son tour en s'inspirant de ce qu'ils ressentent à l'intérieur d'eux-mêmes. Les surréalistes ont réussi leur mission, sans toutefois provoquer une révolution totale et complète, en changeant l'esprit avec lequel on crée et on lit. Grâce à *la Révolution surréaliste*, l'art ne sera plus jamais tout à fait le même.

¹¹ Les surréalistes ont beaucoup flirté avec le Parti communiste. De nombreux membres y ont adhéré pour s'en détacher assez rapidement. Breton, qui était un des premiers à vouloir que tout le groupe surréaliste adhère à ce parti n'a pas pu tenir bien longtemps, étant contre la discipline sévère qui réglait le moindre de ses gestes. De nombreux conflits à l'intérieur du groupe naîtront de ces différences politiques et de l'idéologie qu'elles entraînent.

Chapitre 1

Le récit de rêve

Avec les mots connus, le rêve forme des phrases inconnues, et forme celui qui comprend ces phrases, en produit, et les accepte, mais celui-ci est incompréhensible à celui qui s'éveillera. Traduction de ce langage.

Des existences aussi mobiles que des mots.

Paul Valéry, Cahiers

Personne ne peut aujourd'hui méconnaître l'importance qu'auront eue les surréalistes dans le domaine littéraire. Grâce à l'écriture automatique et aux récits de rêves en particulier, ce groupe a réussi à s'imposer dans le monde littéraire. Si nous étudions la notion de récit de rêve surréaliste, nous arriverons vite à un constat qui permettrait de différencier les surréalistes des autres écrivains qui ont écrit ou transcrit, rédigé ou comparé des rêves ou leurs rêves. Il s'agit de démystifier le rapport qu'ont eu les surréalistes avec le récit de rêve en définissant tout d'abord les notions de rêve et de récit de rêve pour en venir à une définition du récit de rêve surréaliste. Le point de vue adopté sera celui des études narratives puisqu'il permet de mieux comprendre la façon dont les surréalistes ont choisi de raconter leurs rêves, principalement dans *la Révolution surréaliste*. L'étude narrative du récit de rêve est récente et n'a pas encore été appliquée aux récits surréalistes. Pourtant, tous les points de vue y sont passés, y compris l'étude thématique, stylistique et psychanalytique. Certes, les études narratives se sont intéressées jusqu'ici au récit de rêve en général, mais non au récit de rêve surréaliste. Après avoir défini les principaux aspects du rêve, du récit de rêve et du récit de rêve surréaliste, nous en reviendrons aux différents récits de rêves publiés dans la revue du groupe. Ainsi, nous les caractériserons du point de vue des études narratives et les confronterons à ceux des autres époques pour mieux

comprendre le récit de rêve que l'on qualifie de « surréaliste ». Cependant, il nous faut tout d'abord définir les différents éléments en cause d'un point de vue théorique. Avant tout, il est essentiel de comprendre la définition du mot « rêve » et son évolution à travers les siècles.

Nous devons tout d'abord étudier le récit de rêve en tant que tel et ses constantes. On trouve très peu d'études narratives sur le récit de rêve. Trois spécialistes seulement nous seront utiles pour la définition de ce concept : Frédéric Canovas¹², Jean-Daniel Gollut¹³ et Guy Laflèche¹⁴. Tout d'abord, Canovas nous est d'une grande utilité, puisqu'il étudie un corpus justifié de récits de rêves littéraires modernes et qu'il en tire des conclusions du point de vue narratif sur les récits de rêve au sens strict, le récit désignant la forme narrative, celle du discours. Dans le prolongement des études de Gérard Genette, Canovas étudie le rêve littéraire comme un récit dans un autre récit et en fait ressortir les figures de narration qui lui sont propres. C'est donc un des pionniers en ce qui a trait à l'étude du « récit » de rêve. Pour ce qui est de Gollut, nous le voyons comme une continuité du travail de Canovas puisqu'il étudie lui aussi le récit de rêve, mais il le fait à l'aide d'une analyse systématique du récit de rêve moderne qu'il considère comme un genre littéraire particulier. Il en résulte une étude du style des récits et de leurs divers modes narratifs qui aboutit à l'analyse des caractéristiques de l'histoire rêvée moderne. Finalement, le modèle théorique de

¹² Nous nous inspirerons surtout de sa thèse de doctorat *Narratologie du récit de rêve dans la prose française de Charles Nodier à Julien Gracq*, University of Oregon, 1992, 271 p., qui a été revue et corrigée dans *l'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, 328 p.

¹³ Spécialement *Contre les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, 480 p.

¹⁴ Guy Laflèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier, 1999, 177 p.

Guy Laflèche nous permet de dresser la liste des propriétés des histoires racontées dans les récits de rêves modernes. Ces propriétés étant basées sur le fait que l'histoire rêvée est une histoire « radicalement » incomplète, constituée d'une série aléatoire de séquences et d'événements, formée de plusieurs configurations actantielles. Elle est aussi une histoire en acte (c'est-à-dire que chaque nouvelle séquence et chaque nouvel événement réorganise l'histoire qui est racontée) et est basée sur le principe de la rétroaction (c'est-à-dire que l'histoire tend à se reconstituer à partir de la fin). Grâce à ces théories, nous en arriverons à un modèle de ce que pourrait être le récit de rêve moderne.

Le récit de rêve moderne, tel que défini par ces auteurs, se caractérise, entre autres, par son début et sa fin – ou, si l'on préfère, l'introduction ou la conclusion, deux éléments courants dans la majorité des histoires – qui posent problème dans le rêve. Contrairement à tous ces autres récits d'histoires simples, les rêves ne débutent et ne se terminent vraiment jamais. En fait, « dreams do not have beginnings and endings but seem rather to be all middle with occasional crises¹⁵ ». La fin, plus facile à définir, est souvent marquée ou plutôt « suivie » abruptement par une scène de réveil – ou clause¹⁶. Ainsi, le personnage racontant l'histoire dira très clairement au lecteur que le rêve est interrompu par le changement d'état du personnage. Le récit de rêve ne peut donc pas se terminer puisque le rêve lui-même n'a pu être achevé. Cependant, même si elle est fréquente, cette scène de réveil n'est pas toujours présente au niveau métanarratif. L'auteur devra alors utiliser d'autres moyens afin de faire comprendre à son

¹⁵ Bert O. States, *Dreaming and Storytelling*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 58.

¹⁶ Frédéric Canovas, *op. cit.*, p. 60.

lecteur que le rêve est terminé. Il pourra entre autre faire concorder la fin de l'histoire rêvée avec la fin d'un chapitre. À ce sujet, les rêves de *la Révolution surréaliste* sont dans une classe à part puisqu'ils ne sont pas intégrés à un texte. Chaque rêve est donné seul, sans explication. Il est facile pour le lecteur de trouver le début et la fin du récit de rêve. Les surréalistes présentent donc une « séquence onirique [qui] débute *in medias re*¹⁷ », mais qui, du point de vue de l'histoire, demeure incomplète, n'ayant ni introduction, ni conclusion – ni même de fin.

Les récits de rêve ne comportent pas non plus d'« introduction » qui permettrait au lecteur de mieux connaître les personnages ou les lieux de l'action. Cependant, l'histoire doit bien commencer et, qu'il le veuille ou non, l'auteur, en lançant son histoire, donne à cette « lancée » un statut particulier. Cette première phrase du rêve, où un élément arbitraire est posé, ne peut pas être décrite comme une situation initiale, s'agissant plutôt d'une « situation de départ¹⁸ ». Jean-Daniel Gollut définit cette situation ainsi :

Or, l'état initial exposé dans l'Orientation du récit de rêve ne semble pas pouvoir bénéficier tout à fait de ce statut. Sa valeur liminaire est mise en cause, sa qualité de situation première est discutée par référence à ce qui serait censé constituer un authentique *début* : le rêve a dû commencer autrement, bien avant le départ retenu dans l'Orientation, mais – et c'est là tout le problème – sans qu'il soit pourtant possible de saisir ce point d'origine¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸ Le terme « situation de départ » a été trouvé lors d'un séminaire de maîtrise sur les études narratives dirigé par Guy Lafleche à l'Université de Montréal. En fait, le terme « situation initiale » n'était pas du tout adéquat pour définir le début d'une histoire rêvée et aucun chercheur n'était encore arrivé à un terme qui convenait parfaitement au récit de rêve.

¹⁹ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 409-410.

Nous adopterons donc le terme de « situation de départ » afin de désigner ce « début » qui en aucun cas est le point d'origine d'une histoire rêvée qui se déroulerait d'un point A – le début – vers un point Z – la fin. Cette forme d'orientation est inexistante dans le récit de rêve et crée par conséquent des problèmes de sens et de compréhension.

Si l'histoire rêvée n'a ni début ni fin, le nombre de ses événements est aléatoire. Pour une histoire événementielle, ce nombre d'événements est un nombre donné, correspondant au dernier qui produit la situation finale; pour le récit de rêve, ce nombre est arbitraire. L'ultime événement n'est manifestement pas le « dernier » qui en marquerait la fin. Ainsi, le lecteur n'est pas conduit vers une fin si on ne fait que considérer les événements. C'est pourquoi chacun d'eux semble isolé et non rattachés à une ligne directrice que l'on pourrait tracer. De plus, le nouvel équilibre qui devrait être obtenu, « ce point d'aboutissement, il y a cependant peu de chances que le récit de rêve parvienne à l'atteindre²⁰ ». Des images sont alors créées dans l'esprit du lecteur et elles « demeurent isolées les unes des autres, séparées par leur pauvreté essentielle, soumises au phénomène de quasi-observation, « *dans le vide* »; elles ne soutiennent entre elles d'autres rapports que ceux que la conscience peut à chaque instant concevoir en les constituant²¹ ». Un certain état d'insuffisance ressort alors ne permettant pas au lecteur de tisser des liens entre ces événements.

L'ordre des événements est lui aussi tout à fait arbitraire. Les événements semblent être placés dans une suite due au pur hasard. Mais ils doivent pourtant

²⁰ *Ibid.*, p. 413.

²¹ Jean-Paul Sartre, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 215.

prendre place dans une mécanique, celle du récit, qui raconte des événements. Ainsi, même si l'ordre dans lequel les événements sont racontés semble n'avoir aucune nécessité, il contraint ces mêmes événements à la dynamique propre du récit événementiel. En fait, « there is adequate evidence for assuming that dreams manifest a kind of order²² ». L'histoire est donc racontée comme si elle était relancée à chaque événement ou du moins à chaque séquence, ce qui donne plusieurs petites histoires mises bout à bout. Chacune de ces histoires pourrait alors défaire tout ce qui a été raconté précédemment et réorganiser les histoires antérieures.

Presque toujours, les récits de rêves sont organisés en séquences, c'est-à-dire en séries d'événements. Chaque récit de rêve comporte au moins une « séquence », qu'elle soit spatiale, temporelle ou actantielle puisque l'histoire n'a ni début ni fin. Dans les formes simples, on ne trouve habituellement qu'une seule et unique séquence développée tout au long du récit, sauf dans le cas de l'histoire d'aventures où la caractéristique structurale est liée à la longueur potentiellement « infinie ». Rien de tel pour les récits de rêve. Alors que ceux-ci sont souvent très courts, plusieurs séquences peuvent se bousculer et ainsi modifier les différentes configurations du récit. Les personnages apparaissent puis disparaissent comme par magie d'une manière plutôt abrupte. De nouveaux rapports sont alors créés, mais ils ne dureront que très peu de temps !

De plus, le principe de rétroaction est roi dans le récit de rêve. Cette propriété ne se trouve jamais ailleurs que dans le récit de rêve. La rétroaction est le fait que de séquence en séquence, d'événement en événement, l'histoire

²² Bert O. States, *op. cit.*, p. 83.

devient autre, de sorte qu'on doive réinterpréter ce qui s'est passé ou a été raconté jusque là. En fait, la cause probable de cette rétroaction est qu'on ne raconte pas un récit de rêve du début vers la fin, mais bien l'inverse. Il faut donc reconstruire l'histoire qu'on vient de rêver dans un tout autre ordre. De plus, « le rêve ne se poursuit, n'a de consistance, que si je m'y intéresse, quand même il me ferait horreur. Or, ce qui est ainsi tourné vers les images, c'est bien moi, « le » moi²³ ». Pour qu'il y ait un rêve, il doit y avoir un récit, et pour qu'il y ait un récit, il doit y avoir un auteur qui est prêt à faire l'exercice de la reconstitution d'un rêve. La mémoire est en effet intimement liée à ce processus. Cela demande du temps, de l'énergie et aussi un travail de l'esprit auquel les écrivains ne sont pas habitués puisqu'ils écrivent normalement une histoire du début à la fin.

Finalement, le récit de rêve a un caractère fragmentaire. Les surréalistes ne racontent pas tout et se contentent souvent de résumer ou d'évoquer des événements. L'idée de non-récit plane donc au-dessus du « récit » de rêve. Les auteurs écrivent souvent « J'ai rêvé » en évoquant un rêve, mais ils ne le raconteront par, ce qui fait fleurir « les formules qui font que le récit, sans préjudice de son extension réelle, se donnera essentiellement à prendre comme un *fragment*²⁴ ». Ils ne racontent donc pas tout par choix, mais on blâme aussi la mémoire à ce sujet. Ils nous fournissent alors quelques éléments, sans « enrobage », donnant un sentiment d'étrangeté qui laisse le lecteur un peu perplexe face au récit et à sa signification réelle.

²³ Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, 1980, p. 91-92.

²⁴ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 172.

Le récit de rêve caractérisé, nous pouvons maintenant tenter d'en voir l'évolution afin de mieux comprendre le rêve – et son récit – moderne avant de le comparer aux écrits surréalistes. Au vingtième siècle, on s'imagine que depuis toujours on étudie les rêves et leur valeur symbolique. Les rêves existent sûrement depuis le début des temps, mais leur désignation comme telle est beaucoup plus tardive. En fait, « le mot "rêve" n'est apparu qu'à la fin du XVII^e siècle pour distinguer, par rapport au "songe", la suite d'images qui survient pendant le sommeil²⁵ ». Nous laisserons donc de côté tous ces songes, hypnoses et rêves éveillés afin de nous concentrer sur les rêves qui se font lors d'une période de sommeil. Au fil des ans, l'étude des rêves s'est divisée en deux grands courants. D'un côté, on croyait que le rêve apportait des révélations de l'au-delà, le rêve étant extérieur à nous. De l'autre, on voyait plutôt le rêve comme un phénomène intérieur qui révélait le fond de notre être, ce que Jean-Daniel Gollut nomme « la conception psychologique, [qu'il prend] comme définitoire de la "modernité"²⁶ ». C'est ce deuxième aspect de l'étude des rêves qui nous intéresse puisqu'il a été repris par les surréalistes – que nous pourrions à présent qualifier de modernes – ces derniers croyant que le rêve était un lien direct entre l'homme et son inconscient. Mais les surréalistes n'ont bien entendu pas été les premiers à envisager le rêve de cette manière. Ils se sont d'ailleurs grandement inspirés de Freud.

²⁵ Vincent Gille, *Trajectoires du rêve : du romantisme au surréalisme*, Paris, Éditions Paris musées, p. 31.

²⁶ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 8.

Cependant, avant même Freud et avant d'en arriver à cette conception du rêve que les surréalistes ont prolongée, le rêve a subi de nombreuses modifications en ce qui a trait à son utilisation dans la littérature. Les surréalistes ont peut-être révolutionné la place qu'y occupe aujourd'hui le rêve, puisqu'à travers les siècles, il n'a pas toujours eu le même statut. On commence en fait à le lire au XVI^e et XVII^e siècles, entre autre grâce à Descartes, dont on a conservé des rêves qui présentent nettement les caractéristiques de l'histoire rêvée moderne où « tout [...] est savamment construit, d'une parfaite logique, en considération du but poursuivi²⁷ », alors qu'au XVIII^e siècle, le rêve devient plutôt un élément agréable et joli qui donne au récit un côté un peu plus philosophique. Ce sont les romantiques qui ont modifié radicalement la conception qu'on avait du rêve et son utilisation dans la littérature. Les surréalistes ont grandement été influencés par cette vision psychologique qu'avaient les romantiques. En fait,

tout l'effort des romantiques [tendait] à rejoindre, par delà les apparences éphémères et décevantes, l'unité profonde et seule réelle : et, par conséquent, à retrouver en nous tout ce qui peut y survivre encore de nos pouvoirs d'avant la séparation²⁸.

Ainsi, cette idée d'introspection à l'intérieur de laquelle le rêve prend forme avait déjà été bien établie chez les romantiques. Ce sont surtout les romantiques allemands qui se sont passionnés pour les rêves et même pour les récits de rêves et sur leurs problèmes théoriques. Selon eux,

le sommeil améliorerait la clairvoyance de l'âme. Cette conception proche des idées traditionnelles introduit le rêve spontané comme genre littéraire à part entière. On n'hésite pas à

²⁷ François Gachot, *les Chefs-d'œuvre du rêve*, Paris, Éditions Planète, 1969, p. 11.

²⁸ Albert Béguin, *l'Âme romantique et le rêve*, Paris, Librairie José Corti, 1960, p. 74.

livrer à l'appréciation du lecteur les idées singulières survenues dans la nuit²⁹.

Des auteurs, pour la première fois, décident de mettre le rêve au centre de leur œuvre et d'y lier directement l'intrigue. Le rêve n'est donc plus accessoire, mais essentiel au texte. Les surréalistes vont faire un pas de plus : sous l'impact de la psychanalyse, ils vont « sortir » les rêves des œuvres littéraires pour en faire des objets autonomes.

À ce sujet, il est très intéressant de se pencher sur *le Surréalisme au service de la Révolution*, revue qui, toujours publiée par les surréalistes, suivra *la Révolution surréaliste*. On y trouve un segment de la correspondance entre Breton et Freud à propos *des Vases communicants* de Breton. Dans le numéro précédant cette publication, on pouvait lire un extrait de cet ouvrage intitulé « Réserves quant à la signification historique des investigations sur le rêve » (n° 4, décembre 1931, p. 7). Dans cet extrait, Breton s'enflamme contre tout ce qui a été fait précédemment dans le domaine de l'étude du rêve. Il affirme même : « Rien de plus choquant pour l'esprit que de voir à quelles vicissitudes a été condamné l'examen du problème du rêve, de l'antiquité à nos jours » (n° 4, décembre 1931, p. 7). Tous les grands spécialistes du rêve y sont écorchés, dont Freud lui-même, qui n'était pas toujours à la hauteur des attentes de Breton. Dans cet article, on comprend que les surréalistes forment une classe à part et qu'ils s'approcheraient de l'essence même du rêve, du moins le croient-ils. C'est ainsi que, un numéro plus tard, Freud aura fait parvenir à Breton quelques lettres à l'intérieur desquelles il se distance poliment de son groupe :

²⁹ Sophie Jama, *Anthropologie du rêve*, Paris, Gallimard (coll. « Que sais-je ? »), 1997, p. 47.

Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à mes recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art (n° 5, 15 mai 1933, p. 11).

Ainsi, malgré les nombreuses tentatives – souvent ratées – les deux auteurs ont été dans l'impossibilité de collaborer voire de se comprendre l'un l'autre. Les autres théories n'étant pas, selon Breton, à la hauteur, il se créera donc sa propre définition du processus du rêve et la publie dans *les Vases communicants*. De toute évidence, Breton ne se gêne pas pour « piger » dans différentes théories, sans toujours en respecter le contenu, afin de créer une théorie qui lui serait propre. C'est une attitude caractéristique des surréalistes de faire un « usage sélectif, qui ne conserve d'une élaboration systématique que ce qui semble utilisable³⁰ ».

Il est donc normal que les deux auteurs aient de la difficulté à saisir les propos de l'autre, puisque chacun a un but très différent. À ce sujet, Jean Starobinski affirme :

Si averti qu'il fût des grandes œuvres classiques et de quelques auteurs modernes, si poète qu'il fût lui-même, Freud entendait se réserver le rôle de l'interprète. L'artiste, à ses yeux, vit l'aventure du désir par la voie détournée de la fiction et de la représentation : la psychanalyse, dans la mesure limitée où elle se reconnaît le droit d'expliquer les œuvres d'art, déchiffre le sens du désir et de l'ampleur du détour... L'entreprise surréaliste pouvait laisser Freud perplexe, puisqu'elle tendait au premier chef à abolir les distinctions traditionnelles du savoir et de l'art : dès l'époque dada, Breton s'est refusé avec la plus vive énergie à conférer à l'art – à l'*objet* esthétique – une valeur privilégiée.³¹

³⁰ Gérard Durozoi, « *les Vases communicants : Marx-Freud* », dans *Surréalisme et philosophie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 35.

³¹ Jean Starobinski, « Freud, Breton, Myers », dans *L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 321.

C'est de cette façon que les surréalistes créent un art, grandement influencé par l'automatisme, et qui se rapprochera d'une certaine forme d'art brut. Breton ne croit pas que son art, ou celui des surréalistes, ressemble de loin ou de près à l'art des malades mentaux ou des enfants, mais il croit plutôt que les «dessins médianimiques³²», souvent produits par des gens ne sachant pas dessiner, se rapprocherait davantage de l'automatisme. En fait, Breton « voit dans les productions des spirites une préfiguration poétique de l'écriture automatique³³ ». Cependant, « l'art des fous » ne devrait en aucun cas être comparé à l'art des médiums, tous deux étant des catégories à part entière et indépendantes l'une de l'autre. Alors que Freud, de son côté, désirait « réduire au minimum la part de l'automatisme³⁴ », les surréalistes lui feront une place de choix. En fait, « considérant le texte automatique comme une production de l'inconscient, André Breton était tout naturellement amené à penser qu'il était possible de le soumettre, tel le rêve, à une analyse freudienne³⁵ ». C'est ainsi qu'il mettra presque au même niveau l'écriture automatique et le récit de rêve, tout en insistant sur leurs différences. Selon les surréalistes,

il n'y a que deux types de production authentique de l'homme : le texte automatique et le rêve [...]. Le texte automatique et le rêve ont en commun « un très haut degré d'absurdité immédiate [...] ». Le texte automatique prend le relais du rêve; il ne tend ni à le supplanter ni à le compléter. On ne peut pas toujours dormir, ni par conséquent rêver [...]. Cependant, il y a une hiérarchie : le rêve reste supérieur au texte automatique, à cause de son caractère involontaire absolu [...]. Le *Manifeste* a donc

³² André Breton, « le Message automatique » dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 177.

³³ Michel Thévoz, « l'Art du ruisseau » dans *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, Éditions La Différence, 1990, p. 106.

³⁴ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 329.

³⁵ Christian Vereecken, « Le surréalisme et le sens ou d'une certaine confusion du parlêtre et du mot », dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 65.

un sens profond : montrer que le texte automatique et le rêve sont inséparables, l'un servant à mieux faire comprendre l'autre³⁶.

C'est cet état « supérieur » qui nous intéresse, et non pas l'écriture automatique et nous n'insisterons jamais assez sur l'importance de ce récit puisque « *le rêve n'a pas vraiment de forme hors du récit qui l'élabore*, l'expérience nocturne ne prenant consistance que dans la conscience que le sujet lui-même peut en avoir, et dans l'expression qu'il lui donne³⁷ ».

C'est ainsi que le groupe surréaliste s'inspire des autres théories qui l'entourent et qu'il en tire une certaine théorisation de son art. Freud est bien entendu un de ceux qui aura le plus influencé le groupe, mais de nombreux autres auteurs, psychanalystes ou philosophes, comme Jung, Myers, Marx, pour ne nommer que ceux-là, permettront à Breton de mieux définir son art. Cela dit, il faut ajouter que ses textes théoriques sont peu nombreux à ce sujet. Dans la revue, les rêves sont simplement donnés comme tels, sans ajout d'informations pour la compréhension du texte. Par contre, quelques auteurs du groupe, principalement Breton, écriront leur point de vue sur le rêve et la place qu'il détient dans la littérature. Plusieurs œuvres sont marquantes, dont, évidemment, *les Vases communicants*, publiée en 1932, qui représente un point tournant :

Les Vases communicants tracent une ligne de démarcation bien précise : avant, les récits de rêves étaient publiés contre la littérature, pour signifier que les sentiments frelatés, les ingrédients de la cuisine romanesque sont non venus devant les pures images du sommeil; désormais, ils seront appelés à résoudre les contradictions de la vie, à former le baromètre psychique à consulter en cas d'orages intérieurs³⁸.

³⁶ Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 146-147.

³⁷ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 160.

³⁸ Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 191.

Le groupe surréaliste tente alors de changer la vision qu'on se fait du récit de rêve. Dans cette œuvre, Breton présente un rêve complet qu'il analyse en calquant presque à la lettre la méthode de Freud, où il fait une mise en situation du rêve, présente le récit en tant que tel puis les associations libres systématiques qui en découlent. Quelques années plus tard, soit en 1937, il publiera une anthologie de récits de rêves, intitulé *Trajectoire du rêve*, à l'intérieur de laquelle il écrira lui-même un récit de rêve. Cette anthologie, comme c'est le cas dans la revue, sera publiée sans explication aucune sur le sens de la publication et sur le choix des récits. C'est Albert Béguin qui signe la préface – ou l'introduction à la première partie – très poétique, qui ne semble pas s'appliquer aux rêves qui suivent, dans cette première partie, tous non surréalistes et provenant de diverses époques avec des auteurs tels Paracelse, Moritz et Lucas. La deuxième partie débute par un article d'André Breton intitulé « Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé »³⁹ suivi d'un autre article, celui-là de Marcel Lecomte : « Note sur Kafka et le rêve »⁴⁰, qui précèdent tous deux différents textes, principalement des récits de rêves surréalistes, de Leiris et d'Éluard. Cependant, l'objet et le sens de cette publication ne sont pas clairs. En 1938, lors de la publication de ce recueil, le récit de rêve a grandement perdu de son importance dans le milieu littéraire. Breton désirait sans doute affirmer que le récit de rêve n'était pas mort, dans la littérature surréaliste, mais aussi dans la littérature en général. Par contre, sans aucune explication, le lecteur a de la difficulté à bien comprendre l'objectif de

³⁹ André Breton, *Trajectoire du rêve*, Paris, GLM, 1938, p. 53-59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

l'ouvrage et surtout le choix des textes. Ainsi, il n'y a rien de surprenant au fait que Freud ait refusé de participer à ce recueil : « Rien d'étonnant, donc, à ce que Freud, qu'il voulait associer à sa *Trajectoire du rêve*, lui réponde qu'il ne voyait pas d'intérêt de composer un recueil de rêves qui ne seraient pas assortis d'un travail d'interprétation. Or, ce travail d'interprétation n'a pas de sens pour Breton⁴¹ ». Par contre, c'est précisément une interprétation que Breton avait tenté de faire dans *Les Vases communicants*, quelques années plus tôt. Par cette contradiction, on sent chez Breton un essoufflement, une dernière tentative de faire revivre le récit de rêve comme un genre à part entière.

Cependant, il nous est impossible de prendre pour acquis que le récit de rêve est un genre en lui-même, comme le prônent les surréalistes. À ce sujet, Raymond de Becker se demande si le matériau du rêve, une fois mis en récit, peut automatiquement être considéré comme de l'art. Il affirme : « Si le rêve brut contient souvent, et presque toujours, une valeur poétique, c'est également une valeur brute, non élaborée, n'ayant pas accédé au niveau de l'œuvre d'art⁴² ». Les surréalistes ont été les premiers à donner au récit de rêve une place aussi grande que celle qu'elle occupe dans *la Révolution surréaliste*. Cependant, jamais dans la revue ils ne s'interrogent sur la valeur littéraire de ces récits. Ainsi, les récits de rêves de la revue ne présentent pas toujours un évident souci esthétique et ne pourraient pas être qualifiés spontanément comme des œuvres littéraires pour

⁴¹ François Migeot, « Breton et la psychanalyse » dans *À la fenêtre noire des poètes : lectures bretoniennes*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996, p. 32-33.

⁴² Raymond de Becker, *les Machinations de la nuit : le rêve dans l'histoire et l'histoire rêvée*, Paris, Éditions Planète (coll. « Présence Planète »), 1965, p. 98-99.

plusieurs. Il importe donc de distinguer le simple rêve et le récit que l'on pourrait qualifier de littéraire. À ce sujet, Jean Bellemin-Noël écrit :

Je me réveille avec le sentiment d'avoir rêvé, je me raconte silencieusement cette bizarre histoire, je la note pour un usage quelconque : dans un certain sens j'ai produit un « texte »; c'est-à-dire un ensemble d'énoncés narratifs qui ne prétendent pas à communiquer une information. En somme, j'ai réalisé une sorte de fiction, foncièrement polysémique, liée de près à sa formulation exacte, qu'on rapproche à bon droit de tout ce qui subsume un fonctionnement « poétique » ou « littéraire » (au sens actuel) du langage⁴³.

Face à ce scepticisme des critiques devant les récits de rêves, les surréalistes tentent de toutes les manières possibles de les distinguer des autres formes de textes littéraires. Ils leur donnent même le titre « Rêves » dans la revue parallèlement aux « Poèmes » et « Textes surréalistes », leur accordant ainsi une aussi grande importance. Par contre, en titrant leurs récits de la sorte, ils les enferment dans certaines contraintes et conditions propres à ce genre. Ainsi, sous la rubrique « Rêves », on ne pourra pas écrire n'importe quoi. Malgré le fait que Breton ait clamé haut et fort son désaccord avec la classification des écrits littéraires, « *la Révolution surréaliste* distribue le sommaire en rubriques qui constituent une première nomenclature surréaliste⁴⁴ ». Ainsi, qu'ils le veulent ou non, les surréalistes créent un nouveau genre, le récit de rêve surréaliste, qui aura ses propres règles et qui sera réglé par certaines conditions non écrites par le groupe. On ne se décide pas facilement à publier ses rêves, surtout sans les retoucher ou les réécrire, puisqu'en relatant ce qui nous est passé par l'esprit

⁴³ Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 124.

⁴⁴ Marie-Paule Berranger, « le Surréalisme fait-il du genre ? » dans *l'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 151.

pendant la nuit, on dévoile automatiquement une partie de soi et de son inconscient. Selon Philippe Lejeune, « le rapport entre le *récit de rêve* et le *rêve* est, pour celui qui l'écrit, un de ceux qui apparaissent le plus direct, le plus transparent, le plus proche de la « copie ». On ne se sent pas soi-même l'*auteur* du rêve, on en est seulement le témoin⁴⁵ ». Le lien qui unit le rêve au récit et la façon dont ce dernier est constitué fera l'objet du chapitre suivant. Cependant, nous sommes en désaccord avec le segment de l'énoncé de Lejeune où il affirme que le récit de rêve est très près de la copie du rêve. Nous montrerons plutôt que le récit de rêve est essentiel au rêve, perdu, afin de le reconstituer. Nous adopterons alors l'optique de Valéry qui écrit : « Le récit de rêve ne donne RIEN du rêve⁴⁶ », même si le récit, complémentaire, est essentiel pour que le rêve vive. C'est dans cet ordre d'idées que nous tenterons de trouver les constantes narratives des récits de rêves surréalistes telles qu'à l'œuvre dans *la Révolution surréaliste*.

⁴⁵ Philippe Lejeune, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 93.

⁴⁶ Cité dans Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 13.

Chapitre 2

Le récit surréaliste

*En ce qui nous concerne, nous n'avons pour connaître
l'homme que la lecture,
la merveilleuse lecture qui juge l'homme
d'après ce qu'il écrit.
Gaston Bachelard, l'Eau et les rêves*

Quels ont été les choix des surréalistes dans *la Révolution surréaliste*? On le sait déjà, la revue n'a pas hésité à accorder aux récits de rêves une importante place et à lui donner le statut de genre littéraire à part entière. Il s'agit maintenant de mettre à jour les caractéristiques narratives de ces récits publiés tout au long des numéros de la revue. Des auteurs connus, moins connus, inconnus, des peintres aussi, se sont lancés dans cette aventure qu'est le rêve et le résultat, du point de vue des études narratives, est surprenant. Des caractéristiques très nettes ressortent, malgré la diversité des récits publiés. Peu à peu, le modèle du récit de rêve surréaliste se construira avec comme point de départ les trois rêves de Breton, publiés dans le premier numéro de la revue. De nombreux autres auteurs suivront et publieront divers récits dans *la Révolution surréaliste*, mais ils rayonneront aussi dans une sphère littéraire beaucoup plus grande. Ainsi, le « rêve surréaliste » s'édifiera petit à petit et implicitement à partir de ce noyau d'auteurs et de textes marqués par une très grande diversité. À travers la multitude de points de vue et de styles, nous tenterons donc de décrire les caractéristiques communes du récit de rêve surréaliste, pour ensuite montrer comment chacun des auteurs de la revue suit ses propres règles et crée par lui-même des traits particuliers au récit de rêve.

Dressons donc un portrait de ce corpus hétéroclite : 42 récits de rêves ont été publiés, dans les numéros un à onze (les numéros six, huit et douze n'en

comportent pas⁴⁷). On en trouve donc dans neuf numéros. Ils sont situés dans la section « RÊVES », catégorie publiée généralement au début de la revue (soit entre les pages 2 à 4), et qui compte de un à quinze rêves, soit en moyenne près de cinq (4,67) par numéro. De plus, chaque rêve est clairement signé et délimité sous le nom de l'auteur. Les surréalistes, qui n'étaient pas favorables aux désignations et aux limitations de leurs écrits en différents genres précis, le feront eux-mêmes dans *la Révolution surréaliste* en créant les sections « Rêves », « Textes surréalistes » et « Poèmes » enfermant les écrits dans une classification assez rigoureuse. De plus,

il est notable que les trois premiers numéros n'offrirent que des récits de rêves et des textes surréalistes. Quand Breton prit la direction de la revue (n° 4, 15 juillet 1925), les poèmes firent leur apparition, et on put en lire dans chaque numéro, à l'exclusion du dernier (n° 12, 15 décembre 1929) qui ne contenait d'ailleurs ni textes surréalistes ni rêves. Aussi s'explique-t-on mal que Breton ait reproché à Éluard d'établir une « division par genres »⁴⁸.

Dans la revue, les différents titres ne pourraient être plus clairs et Breton, comme les autres, publiera ses écrits dans ces sections. Dans la rubrique « RÊVES », les règles typographiques ne s'arrêtent pas là. À la suite de ce titre, le nom de l'auteur de chacun des rêves suit, en tête de son texte. Il n'y a ainsi aucune ambiguïté possible sur l'auteur du récit qui suit.

Dans cette section, les auteurs décident de raconter leurs rêves au présent⁴⁹. Quatre fois seulement, on fait référence au verbe « rêver »⁵⁰. Lazare, 11

⁴⁷ Voir le tableau 2.

⁴⁸ André Vielwahr, *Sous le signe des contradictions : André Breton de 1913 à 1924*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 10.

⁴⁹ Seulement six rêves ne seront pas racontés au présent.

⁵⁰ Voir le tableau 3.

ans, écrit : « Un jour j'ai rêvé » (n° 3, avril 1925, p. 2) alors que Duval, aussi 11 ans, débute son récit par : « Une fois j'ai rêvé » (n° 3, avril 1925, p. 2). Dans ce numéro de la revue, trois enfants, de 10 ou 11 ans, racontent tour à tour chacun un rêve qui n'est pas directement lié au reste des récits. Le choix de ces récits dans *la Révolution surréaliste* illustre certainement le caractère documentaire des textes. En fait, le récit de rêve n'a pas la prétention d'être vraiment littéraire, puisque c'est son autonomie qui est en cause. Contrairement aux autres récits de rêve dits littéraires, les surréalistes ne sentent pas le besoin de les inscrire dans une œuvre ou un ensemble plus large où il y aurait un discours métadiégétique. Ainsi, l'autonomie des textes est accentuée par la non-interprétation des récits, et les rêves des enfants le montrent bien.

Ces auteurs, ils sont quinze⁵¹ et ils appartiennent à différentes sphères artistiques ou autres. Huit d'entre eux ne publieront qu'un seul récit de rêve⁵², dont trois enfants (nommés tout simplement Collombet, Duval et Lazare) : Giorgio de Chirico, Renée Gauthier et Jacques-André Boiffard, Louis Aragon et Raymond Queneau ont tous publiés un seul récit. Ensuite, quatre auteurs ont publié soit deux ou trois récits de rêves. D'abord, Marcel Noll, auteur un peu moins connu du groupe, en a publié deux. Puis, Pierre Naville, auteur d'ouvrages sociologiques, Antonin Artaud, qui compte aujourd'hui parmi les plus célèbres, et André Breton, bien entendu « chef » du parti et lui aussi auteur de nombreuses œuvres, dont plusieurs essais. Restent Max Morise, artiste surréaliste qui a écrit très peu d'ouvrages, et Paul Éluard, qui ont tous deux publié six récits de rêves.

⁵¹ Voir le tableau 4.

⁵² Voir le tableau 5.

Et finalement, Michel Leiris, qui a rédigé de nombreux récits de rêves hors de *la Révolution surréaliste*, en publie onze dans cette revue.

Nous avons effectué un découpage événementiel systématique de chacun des récits⁵³, et nous arrivons aux conclusions suivantes⁵⁴ : la moyenne du nombre de mots de tous les récits est de 355, la moyenne des séquences est de 2,9, la moyenne des événements est de 13,7 et la moyenne de l'indice de complexité est de 14,5⁵⁵. Les rêves sont habituellement assez courts, faisant rarement une page entière, tout en étant très souvent subdivisés. Cependant, le nombre de séquences et d'événements est très élevé.

Afin d'analyser ces données, nous prenons, comme point de départ pour présenter les caractéristiques narratives des récits de rêves surréalistes, deux récits, publiés dans la revue, qui présentent la majorité de ces constantes que nous confronterons ensuite aux autres récits. Notre choix s'est arrêté tout d'abord sur le deuxième rêve d'André Breton et ensuite sur le rêve de Louis Aragon. Les deux récits sont très différents l'un de l'autre, même s'ils sont très semblables du point de vue du récit de rêve surréaliste. Ces deux récits sont aussi des chefs-d'œuvre

⁵³ Voir l'annexe II où on trouvera ces découpages. Ces schémas ne présentent pas en détail la substance narrative. Il s'agit plutôt de plans, destinés à rendre compte de la structure d'ensemble de chacun des 42 récits.

⁵⁴ Voir le tableau 6.

⁵⁵ L'indice de complexité (C) égale le nombre de séquences plus le nombre d'événements moins deux :

$$\text{soit } C = Sq + E - 2.$$

L'indice est conçu de telle sorte que la longueur, la densité et la complexité d'une histoire soient mesurés en supposant qu'une histoire de x événements sera complexe si elle s'organise en plus d'une séquence (-1) ; et puisqu'il s'agit de mesurer la longueur, nous convenons de rétrograder d'une unité (-1) les histoires qui s'organisent en moins de deux séquences. Soit une histoire d'un seul événement, forcément d'une seule séquence, alors

$$C = Sq + E - 2 = 1 + 1 - 2 = 0.$$

L'indice est donc représenté par la suite des nombres entiers positifs de zéro à l'infini.

en soi de par leur valeur littéraire. Cependant, chacun est très caractéristique et propre à son auteur.

Dans le récit de Breton, c'est le caractère humoristique qui frappe le plus, tout le texte étant dominé par un comique de situation, soit par le déplacement affolant des personnages du début jusqu'à la fin ou le comique au sens strict : un urinoir qui se transforme en tramway, un tramway-urinoir avec sa plateforme extérieure, un médecin supposé, une collection de... cinq (!) crevettes. Ensuite, voilà Breton entièrement dévoué à ce qui prend l'allure d'un interrogatoire médical (le médecin interroge un médecin) et de façon plus générale, toute l'histoire est construite sur la découverte visuelle d'abord (l'urinoir), puis sous la forme d'un interrogatoire (jusqu'à la fin). D'où le caractère clownesque et mécanique (déjà apparent dans les mouvements et déplacements affolés) du portrait du conducteur, médecin, collectionneur, affamé dévorant un fabuleux et dégoûtant rable, pour prendre, à la fin, la figure de l'oracle. À ce moment précis, la dernière phrase, la dernière réplique, voilà que le texte se fait brusquement poétique, c'est l'humour poétique surréaliste propre à Breton.

Le texte d'Aragon va se terminer à l'inverse, par les toutes dernières phrases où est mis en scène un comique de situation (la dame, le plat et finalement la situation le soir de la bataille. Mais c'est d'une tout autre façon que l'ensemble du texte se caractérise par son caractère poétique. D'abord au sens linguistique et phonétique du terme par les jeux sur les signifiants. Le premier est le « À défaut de » transformé rythmiquement en un « Adéfautde » = « Adéphaude » (évoquant le rythme du train battant les rails) qui devient le

merveilleux nom (dessin graphique) d'une pierre précieuse, avec sa couleur et matérialisée dans le filet. Puis, ce sera le jeu du « À défaut de » qui devient « Au défaut de », « Au défaut de laque » matérialisé dans le second objet déjà lié au premier : c'est le paquet mal fait dans de la toile d'emballage, toile qui prend la forme d'un objet mal laqué, comme s'il s'agissait d'un objet oriental marqué par le défaut de laque (on n'en aurait pas mis assez de couche, et les couches seraient mal mises). En tout cas, les deux objets sont de très belles créations poétiques. Poésie ensuite de la rêverie scolaire, sur les batailles et jeux de lieux et de dates qui structurent tout le poème. Poésie enfin du déplacement vaporeux (tout le contraire des agitations dans le rêve de Breton), notamment le passage magique d'un premier à un second wagon par la transition d'une marche dans le marécage, avec la concrétisation tout aussi magique de personnages d'abord anonymes, puis confus, et finalement très personnalisés. Pour finir, c'est le personnage même d'Aragon qui domine : c'est lui et sa situation qui importent jusqu'à la toute fin. C'est lui qui *s'endort* (évident jeu du rêve de s'endormir) au rythme du *À défaut de*, c'est lui qui est transformé en vagabond, c'est encore à lui peut-être ou à un parent qu'il voit, lui, la dame parler et c'est finalement lui qui est en cause, par ses réactions, lors des faits et gestes de la dame et de son cavalier.

De plus, un autre trait caractéristique qui opposerait les deux rêves, le caractère intellectuel du rêve de Breton, et celui sentimental d'Aragon. En fait, Breton traite du concret, par, entre autres, sa collection de crevettes, en s'attardant sur le détail des choses. C'est d'ailleurs aussi de cette manière que l'idée même de la médecine sera utilisée. De l'autre côté, Aragon se concentre sur certains

objets, très précis ceux-là, et même très féminins par les vêtements, la pierre précieuse et leurs couleurs respectives. Dans ce récit, les idées abstraites, comme les lieux et les dates, deviennent même des choses. Ainsi, la précision chirurgicale s'oppose aux impressions « expressives » d'Aragon.

Reproduisons maintenant les deux textes à l'étude ainsi que leurs découpages événementiels afin d'en présenter les conclusions du point de vue des études narratives :

Le deuxième rêve d'André Breton

J'arrive à Paris et descends l'escalier d'une gare assez semblable à la gare de l'Est. J'éprouve le besoin d'uriner et m'apprête à traverser la place, de l'autre côté de laquelle je sais pouvoir me satisfaire lorsqu'à quelques pas de moi et sur le même trottoir, je découvre un urinoir de petites dimensions, d'un modèle nouveau et fort élégant. Je n'y suis pas plus tôt que je constate la mobilité de cet urinoir et que je prends conscience, comme je n'y suis pas seul, des inconvénients de cette mobilité. Après tout c'est un véhicule comme un autre et je prends le parti de rester sur la plate-forme. C'est de là que j'assiste aux évolutions inquiétantes, non loin de nous, d'un second « urinoir volant » semblable au nôtre. Ne parvenant pas à attirer l'attention de mes co-voyageurs sur sa marche désordonnée et le péril qu'elle fait courir aux piétons, je descends en marche et réussis à persuader le conducteur imprudent d'abandonner son siège et de me suivre. C'est un homme de moins de trente ans qui, interrogé, se montre plus qu'évasif. Il se donne pour médecin militaire, il est bien en possession d'un permis de conduire. Étranger à la ville où nous sommes, il déclare arriver « de la brousse » sans pouvoir autrement préciser. Tout médecin qu'il est, j'essaie de le convaincre qu'il peut être malade mais il m'énumère les symptômes d'un grand nombre de maladies, en commençant par les différentes fièvres : symptômes qu'il ne présente pas, qui sont d'ailleurs de l'ordre clinique le plus simple. Il termine son exposé par ces mots : « tout au plus suis-je peut-être paralytique général ». L'examen de ses réflexes, que je pratique aussitôt, n'est pas concluant (rotulien normal, achilléen dit *tendineux* dans le rêve, faible). J'oublie de dire que nous nous sommes arrêtés au seuil d'une maison blanche et que mon interlocuteur monte et descend à chaque instant le perron haut d'un étage. Poursuivant mon interrogatoire, je m'efforce en vain de connaître l'emploi de son temps « dans la brousse ». Au cours d'une nouvelle ascension du perron il finit par se rappeler qu'il a fait là-bas une collection. J'insiste pour savoir laquelle : « une collection de

cinq crevettes ». Il redescend : « je vous avoue, cher ami, que j'ai très faim », et ce disant il ouvre une valise de paille à laquelle je n'avais pas encore pris garde. Il en profite pour me donner à admirer sa collection qui se compose bien de cinq crevettes, de tailles fort inégales et d'apparence fossile (la carapace, durcie, est vide et absolument transparente). Mais d'innombrables carapaces intactes glissent à terre, quand il soulève le compartiment supérieur de la valise. Et comme je m'étonne : « non, il n'y en a que cinq : celles-là ». Du fond de la valise il extrait encore un râble de lapin rôti et sans autre secours que celui de ses mains, il se met à manger en raclant des ongles de part et d'autre de la colonne vertébrale. La chair est distribuée en longs filaments comme celle des raies et elle paraît être de consistance pâteuse. Je supporte mal ce spectacle écoeurant. Après un assez long silence mon compagnon me dit : « Vous reconnaîtrez toujours les grands criminels à leurs bijoux immenses. Rappelez-vous qu'il n'y a pas de mort : il n'y a que des sens retournables ».

- 1.1 Arrivé à Paris, Breton sort de ce qui pourrait être la gare de l'Est.
 - 1.2 Au pied de l'escalier, il ressent le besoin d'uriner et s'apprête à traverser la rue.
 - 1.3 Il découvre l'urinoir.
 - 1.4 Il constate la mobilité de l'urinoir avec les inconvénients que cela comporte.
 - 1.5 Il voit alors un autre urinoir mobile à la trajectoire inquiétante.
 - 1.6 Il tente de convaincre les passagers de son urinoir mobile des dangers de l'autre.
 - 1.7 Il n'y parvient pas ; il descend du sien.
 - 1.8 Il tente de convaincre le conducteur de l'autre urinoir de le suivre.
- 2.1 Breton interroge l'homme d'environ 30 ans :
 - 2.2 C'est un médecin militaire.
 - 2.3 Il revient de la brousse.
 - 2.4 Breton tente de le convaincre qu'il pourrait être malade.
 - 2.5 Le conducteur lui énumère des symptômes de maladies qu'il n'a pas.
 - 2.6 Breton fait l'examen de ses réflexes.
- 3.1 L'interlocuteur de Breton monte et descend l'escalier du perron d'une maison blanche.
 - 3.2 Breton tente de mieux comprendre ce qu'il faisait dans la brousse.
 - 3.3 L'interlocuteur finit par se rappeler qu'il y a fait une collection de cinq crevettes.
 - 3.4 Dans une de ses descentes, l'interlocuteur affirme qu'il a faim.
 - 3.5 Il ouvre sa valise et présente à Breton sa collection de cinq crevettes.
 - 3.6 Mais de nombreuses crevettes tombent par terre lorsqu'il ouvre le compartiment supérieur de la valise.

3.7 Breton est étonné que sa collection soit constituée uniquement de cinq crevettes.

4.1 L'interlocuteur tire un râble de lapin de la valise.

4.2 Il le mange goulûment.

4.3 Breton ne supporte pas ce spectacle dégoûtant.

5.1 Après un long moment de silence,

5.2 L'interlocuteur de Breton lui fait des déclarations sur les grands criminels et sur la mort.

Le deuxième récit de rêve que nous retenons afin de l'analyser et d'en faire ressortir les grandes caractéristiques surréalistes est le seul rêve de Louis Aragon :

Le rêve d'Aragon

Après une longue marche je me trouve dans un compartiment de troisième classe où il y a d'autres voyageurs que je distingue mal. Sur le point de m'endormir je remarque que les secousses régulières du wagon scandent un mot, toujours le même, qui est à peu près *Adéphaude*. L'adéphaude est une pierre précieuse jaune que je vois posée dans le filet à côté d'un paquet très mal fait, enveloppé dans de la toile d'emballage, sur lequel une étiquette de chemin de fer porte cette inscription : Rhodes 1415, ce qui est une erreur, j'en suis convaincu. Il m'est impossible de retrouver la bataille dont il est question, malgré les vanniers que j'interroge l'un après l'autre au bord de cet interminable marécage que je traverse sous l'aspect d'un vagabond. Je suis arrivé dans un compartiment de deuxième classe. Je me fais sur un ton sardonique l'observation qu'il y a maintenant dans le filet deux paquets portant la mention : Rhodes sans date. A ce moment je remarque dans le coin opposé une jeune dame qui parle avec agitation à un compagnon d'abord invisible, qui pourrait être moi-même, ou quelque parent éloigné d'une certaine dame Carnegie que je pense avoir connue dans mon enfance. La jeune dame est habillée avec une grande élégance. Je n'arrive à saisir que quelques mots de la conversation : « ...*au défaut de laque...* » Il s'agit évidemment des paquets qui en effet ont un aspect extraordinairement écaillé. Je tourne les yeux vers l'interlocuteur de la dame et je m'aperçois qu'il est couvert d'une armure qui le cache complètement. Je me lève indigné. A mes pieds se trouvent les restes d'une collation froide. La dame s'essuie les mains avec un mouchoir de

dentelle. Nous sommes en pleine campagne, auprès d'un talus. C'est le soir de la bataille de Marignan⁵⁶.

1.1 Après une longue marche, Aragon se retrouve dans un compartiment de train de troisième classe avec d'autres voyageurs qu'il distingue mal.

1.2 Alors qu'il est sur le point de s'endormir, il se rend compte que les secousses régulières du train scandent un mot : « adéphaude », nom d'une pierre précieuse jaune.

1.3 Il en voit une dans un filet près d'un paquet très mal fait qui porte l'inscription « Rhodes 1415 », ce qui, selon lui, est une erreur.

1.4 Il traverse un marécage, sous l'aspect d'un vagabond, tout en interrogeant des vanniers.

1.5 Malgré cela, il ne réussit pas à trouver de quelle bataille il s'agit, puisqu'il est convaincu que ce n'est pas celle de Rhodes en 1415.

2.1 Dans un wagon de deuxième classe, il constate qu'il y a à présent deux paquets qui portent la mention « Rhodes », mais sans date.

2.2 Il aperçoit alors une jeune dame qui parle avec agitation à un compagnon qui est d'abord invisible, mais qui pourrait être lui-même ou un parent éloigné.

2.3 Il entend quelques mots de leur conversation qui porte sur une certaine Carnegie, puis sur les paquets et leur défaut.

2.4 Il regarde l'interlocuteur de la dame et se rend compte qu'il est couvert par une armure qui le cache complètement.

2.5 Il se lève indigné.

2.6 À ses pieds se trouvent les restes d'une collation froide.

2.7 La dame s'essuie les mains avec un mouchoir de dentelle.

3. Ils sont en pleine campagne, auprès d'un talus, le soir de la bataille de Marignan.

Ainsi, grâce à ces deux exemples clés et grâce aux 40 autres récits publiés dans la revue, nous arrivons à tirer 10 grandes constantes narratives qui nous permettent de mieux définir le rêve surréaliste, soit : (1) la densité narrative et la cascade d'événements, (2) la dérive narrative et l'enchevêtrement des séquences événementielles, (3) l'emboîtement des configurations actantielles nombreuses,

⁵⁶ Pour une bonne compréhension de ce rêve, il faut noter que le mot « adéphaude » semble avoir été inventé par Aragon et que les explications autour des batailles sont volontairement embrouillées. En fait, la bataille de Rhodes date de 1522 alors qu'en 1415, c'est la défaite des Français à Azincourt qui a lieu. La bataille de Marignan se déroulera plutôt en 1515.

(4) le paradoxe de l'unité narrative, (5) la mise en relief de l'illogique absurde, (6) les répliques de type « cadavre exquis » et le collage, (7) l'objet surréaliste, (8) le quotidien diurne s'opposant au merveilleux, (9) les contenus fortement littéraires et artistiques et (10) le fait paradoxal que la sexualité y occupe peu de place.

1. La densité narrative et la cascade d'événements

Dans la majorité des rêves publiés dans la revue, et plus précisément dans les deux à l'étude, les événements sont tellement nombreux⁵⁷, dans des récits si courts, qu'on a l'impression de faire face à une vraie cascade où chaque événement est rapidement remplacé par un autre. Cette caractéristique est facilement observable dans le rêve de Breton, plus spécifiquement dans cet extrait : « il ouvre une valise de paille à laquelle je n'avais pas encore pris garde. Il en profite pour me donner à admirer sa collection qui se compose bien de cinq crevettes [...]. Mais d'innombrables carapaces intactes glissent à terre, quand il soulève le compartiment supérieur de la valise » (n° 1, décembre 1924, p. 4). Malgré le fait que les auteurs soient très souvent spectateurs dans leurs rêves, ils agissent beaucoup et chacune de leurs actions n'est jamais terminée qu'elle est aussitôt remplacée par une autre. Ainsi, on s'arrête peu pour « savourer » chaque moment, puisqu'on passe immédiatement à un autre.

De plus, lorsque le rêve est d'une certaine longueur, on remarque que le nombre d'événements augmente, ce qui est tout à fait normal. Cependant, comme le récit de rêve, même court, comporte habituellement plusieurs événements, les récits de rêves qui s'allongent font en sorte que leur découpage est de plus en plus

⁵⁷ Voir le tableau 6.

difficile. Ainsi, les surréalistes présentent plutôt une cascade d'événements où les séquences spatiales et temporelles s'entremêlent, ce qui les distingue du récit de rêve classique, et même moderne.

2. La dérive narrative et l'enchevêtrement des séquences événementielles

Le grand nombre d'événements, jumelé au chevauchement des séquences événementielles, produit une dérive narrative dans les récits de rêves de la revue. Cet enchevêtrement rend très difficile le découpage en séquences. Par exemple, chez Aragon, nous mettons dans la même séquence le début du récit et l'événement où Aragon, traversant un marécage, interroge des vanniers. Cependant, il y a ici un changement de lieu qu'on comprend difficilement. Traverse-t-il le marécage à bord du train, ou descend-il du train pour traverser le marécage à pied ? Ainsi, le découpage en séquences aurait pu se faire suivant le changement de lieux ou le changement des personnages. Giorgio de Chirico représente un exemple intéressant à ce sujet. Son rêve, que nous divisons en cinq séquences événementielles, présente deux personnages qui semblent omniprésents presque pendant tout le rêve, soit De Chirico et son père. De Chirico se voit transporté, comme par « magie », d'un lieu à l'autre où lui apparaît son père. Cependant, ces différents lieux ne sont pas toujours clairs et il est difficile de savoir s'il y a réellement changement ou non. De Chirico lui-même affirme souvent que tout se confond et qu'il n'est plus certain de ce qui s'est passé exactement.

Pour ce qui est du rêve de Breton, nous l'avons découpé en cinq séquences. Dans ce rêve, on peut parler de dérive narrative. Les auteurs semblent

souvent s'emballer pour le récit qu'ils sont en train d'écrire, ce qui fait en sorte que trop de personnages et de lieux sont présentés au lecteur en même temps. Les séquences ne sont pas closes et les personnages vont même apparaître et disparaître à travers elles.

3. L'emboîtement des configurations actantielles

Dans les récits de rêve surréalistes, en plus de la superposition des séquences événementielles, l'emboîtement des configurations actantielles est aussi très caractéristique. Dans le rêve d'Aragon, c'est l'arrivée des vanniers, autre(s) personnage(s), qui apparaissent tout à coup, que nous devons étudier plus longuement. Devons-nous classer dans une autre configuration ces nouveaux « personnages » ou tout simplement les inclure dans la précédente ? Nous optons plutôt pour les intégrer dans la même puisqu'ils ne sont pas vraiment des personnages. On se sait rien d'eux, on ne connaît même pas leur nombre – devons-nous les considérer comme un groupe de personnages, un seul personnage ou plusieurs ? – ils n'agissent pas vraiment et on ne les retrouvera pas dans les événements qui suivent. De plus, dans ce rêve, les personnages apparaissent puis disparaissent abruptement. Aragon, « à ce moment, remarque dans le coin opposé une jeune dame qui parle avec agitation à un compagnon d'abord invisible » (n° 9-10, octobre 1927, p. 8). Ce compagnon, invisible pour l'instant, apparaîtra recouvert d'une armure quelques lignes plus loin.

Raymond Queneau nous donne aussi un bon exemple de cet emboîtement. Dans son rêve, il « se trouve alors, avec trois amis, J.B.P., L.P. et V.T. » (n° 3, avril 1925, p. 5). Il se promènera dans la ville avec eux, sans toutefois interagir

avec ces trois hommes, jusqu'à ce qu'« à ce moment, P. [lui] reproche de ne plus lui écrire; et, aussitôt, [il se] trouve seul dans une rue » (n° 3, avril 1925, p. 5). C'est ainsi que les autres personnages des récits de rêve surréalistes semblent parfois accessoires au bon déroulement du récit, tout en entremêlant les configurations actantielles.

4. Le paradoxe de l'unité narrative

La densité narrative est si forte dans les récits que l'on peut affirmer que l'exaltation narrative était sans doute très importante pour les surréalistes. Les auteurs semblent s'emporter et même s'emballer pour le récit qu'ils sont en train d'écrire. Cette dérive ainsi amène une certaine unité et crée un tout, terminé. La preuve en est que, dans plusieurs récits, les événements se bousculent tant qu'il nous est difficile de les découper en séquences. Ainsi, le lecteur se fait prendre au jeu et réussit à lire et à comprendre ces rêves sans trop de problèmes, malgré la cascade d'événements. La façon de raconter des surréalistes fait ressortir des liens logiques unissant chacun de ces événements et fait en sorte que le tout se suit presque trop facilement.

Ce phénomène est visible particulièrement dans la finale des textes. Cependant, comme nous l'avons vu plus tôt, une des caractéristiques du récit de rêve moderne est qu'il n'a pas de fin, que le récit se termine abruptement, fin suivie habituellement par le réveil. Les surréalistes contredisent cette finale textuelle d'écriture et y introduiront une tombée, qui contredit le modèle. Breton terminera son récit par une espèce de morale, où, « après un long silence, [son] compagnon [lui] dit : "Vous reconnaîtrez toujours les criminels à leurs bijoux

immenses. Rappelez-vous bien qu'il n'y a pas de mot : il n'y a que des sens retournables" » (n° 1, décembre 1924, p. 4). Aragon, de son côté, termine son récit comme suit : « Nous sommes en pleine campagne, auprès d'un talus. C'est le soir de la bataille de Marignan » (n° 9-10, octobre 1927, p. 8). Après une longue cascade d'événements, on ne s'arrête pas net, mais on prend plutôt le temps de décrire l'endroit final où les personnages se trouvent. C'est le « changement de sujet » abrupt qui produit, dans les deux cas, une finale. Il semble ici, comme dans plusieurs rêves de la revue, y avoir un certain désir de conclure le récit qui est écrit. Est-ce un tic d'écriture de ces auteurs expérimentés qui, comme dans leurs autres écrits, doivent insérer une « finalité » à leurs récits de rêves ?

5. La mise en relief de l'illogique absurde

C'est ce côté « bizarre » des récits de rêves publiés dans la revue sur lequel nous désirons insister. En fait, le terme juste afin de bien définir l'enchaînement et les événements eux-mêmes dans les récits ne semble pas encore avoir été trouvé. Alors que certains affirment que les surréalistes « forçaient à plaisir le merveilleux⁵⁸ » dans leurs rêves, d'autres croient plutôt : « There are no bizarre events in dreams⁵⁹ », et enfin les derniers pensent que « la découverte capitale du rêve moderne est l'utilisation de son absurdité même pour se donner une structure⁶⁰ ». Cette dernière définition nous semble particulièrement intéressante

⁵⁸ Roger Caillois, *l'Incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 138.

⁵⁹ Bert O. States, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰ Jacques Bousquet, *les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964, p. 79.

afin de définir le récit de rêve surréaliste puisque, comme nous venons de le voir, il y a une certaine unité dans ces récits.

Les rêves surréalistes sont, dans la majorité des cas, très détaillés, malgré leur petit nombre de mots. Dans le rêve d'Aragon, par exemple, l'auteur n'hésitera pas à arrêter son récit un instant afin de décrire pendant quelques lignes la pierre en question : « L'adéphaude est une pierre précieuse jaune que je vois posée dans le filet à côté d'un paquet très mal fait, enveloppé dans de la toile d'emballage, sur lequel une étiquette de chemin de fer porte cette inscription : Rhodes 1415, ce qui est une erreur, j'en suis convaincu » (n° 9-10, octobre 1927, p. 8). Ce genre de procédé est utilisé par la majorité des auteurs de la revue. Ainsi, le détail reçoit une grande importance, ce qui crée en quelque sorte une unité dans le rêve. La structure étant très souvent difficile à saisir dans les récits de rêve surréalistes, les auteurs optent alors pour des descriptions, parfois longues, qui vont en quelque sorte former une suite et une certaine cohésion dans le rêve où on ne croyait pas cela possible.

Cependant, cette idée d'unité dans le récit côtoie sans cesse le sentiment d'étrangeté très présent dans les rêves. En fait, face à un récit de rêve surréaliste de la revue, on ne comprend pas tout. Une certaine bizarrerie et même un côté merveilleux plane au-dessus d'un manque flagrant de cohérence. C'est ainsi qu'on ne cherche pas à comprendre ou à trouver une solution à ce qui nous arrive. Afin de montrer la constante de cette caractéristique, nous citons Éluard qui terminera un de ses récits par : « J'ai alors l'impression, mais seulement l'impression, de tout comprendre » (n° 3, avril 1925, p. 4). Pour une des rares fois

dans la revue, on sent un désir d'aller plus loin, de raisonner sur ce qui nous est donné, de trouver une solution au problème de la dame qui vient le voir. Cependant, la fin du récit, loin d'être claire sur la résolution de ce cas difficile, laisse planer l'ambiguïté. Les surréalistes préfèrent laisser ce sentiment d'incompréhension, parfois total, mais la plupart du temps partiel, dominer leurs récits. Ainsi, un lecteur, aujourd'hui, ne peut tout comprendre ce qui lui est donné et les surréalistes s'amuse à le déconcerter autant qu'ils le peuvent.

6. Les répliques de type « cadavre exquis » et le collage

De la même manière, les surréalistes, adeptes du jeu du cadavre exquis pour lequel ils construisaient une phrase ou une histoire en groupe où chacun ajoutait un mot ou une phrase sans toutefois savoir ce que la personne précédente avait écrit. Michel Leiris poussera cette idée jusqu'à écrire le rêve de quelques lignes suivant, d'ailleurs le plus court de la revue : « Dialogue entre André Breton et Robert Desnos : A. B., à R. D. – La tradition sismotérique... / R. D. (se transforme en pile d'assiettes) » (n° 5, octobre 1925, p. 10). Ce rêve illustre parfaitement l'idée du collage, chère aux surréalistes, qui désirent faire naître une nouvelle image grâce à la fusion paradoxale de deux autres. Raymond Queneau, dans un autre semblant de dialogue⁶¹, écrit ceci : « La foule crie : "*Ce sont les curés qui encombrant les rues.*" Cependant, je n'en vois aucun. J'essaie en vain de traverser; une femme me prend le bras et me dit : "*Matrice hypercomplexe.*" » (n° 3, avril 1925, p. 5). L'illogisme absurde traité précédemment ressort ici avec ce collage de répliques et cet objet ainsi créé par le collage.

⁶¹ Il est à noter que les dialogues sont très peu nombreux dans la revue et que, lorsqu'ils apparaissent, ils sont habituellement assez courts.

7. L'objet et les personnages surréalistes

Pas moins de 14 récits de rêves de la revue mettent en scène des auteurs ou artistes surréalistes⁶². Cette pratique est donc très courante dans le groupe et tout à fait normale, donnant même aux récits une certaine cohérence thématique. En fait, puisque les membres se côtoient régulièrement, il leur arrive souvent de rêver à l'un ou à l'autre, ce qui fait qu'un auteur d'un récit peut être le personnage d'un autre. Pour un surréaliste de l'époque, les récits peuvent sans doute être parfois plus faciles à comprendre qu'aujourd'hui puisqu'il connaissait la personnalité de chacun. Ainsi, on ne fait pas uniquement participer au mouvement surréaliste, on rêve au surréalisme. C'est d'ailleurs le cas pour Breton. Dans son troisième rêve, ce dernier devra faire face à Picasso, mais aussi à l'ombre d'Apollinaire, tandis que Max Morise se trouvera carrément à « un banquet donné en l'honneur du Surréalisme » (n° 3, avril 1925, p. 2). Ce ne sont pas tant des surréalistes qui seront alors présents, mais des personnages qui joueront le rôle d'auteurs, dont André Breton, qui sera représenté comme très autoritaire.

Mêlés à toutes ces représentations ou mises en scène de « personnages » surréalistes, il est tout à fait normal pour les auteurs du groupe de rêver à des objets, hors du commun, qu'on pourrait qualifier de « surréalistes ». Cependant, comment définir un objet surréaliste ? Breton lui-même, à propos du rêve-objet, affirme le « besoin de porter à l'existence réelle tel objet insolite aperçu en rêve (de le reconstituer concrètement)⁶³ ». Des objets déformés et qui ne sont pas dans leur « habitat » naturel seront donc présentés par les surréalistes. Il pourra être

⁶² Voir le tableau 7.

⁶³ André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 558.

question d'un « rapprochement de deux objets qui ne vont pas ensemble, objet introduit dans un ensemble où il n'a que faire, objets déplacés et objets isolés, objet isolé dans un milieu à peu près uniforme, objet isolé dans un milieu sur lequel on n'attire pas l'attention, objet seul de son espèce, partie isolée d'un tout⁶⁴ ». Nous ne systématisons pas cette caractéristique à l'aide d'un tableau, car tous les rêves surréalistes utilisent l'objet de l'une ou de l'autre de ces manières. L'objet est rarement dans son espace normal et ne sert pas toujours à ce qu'il devrait. Dans le texte d'Aragon, un deuxième paquet apparaîtra, comme par magie, et l'interlocuteur de la dame sera tout à coup couvert d'une armure. Breton pousse cette caractéristique à la limite alors qu'il découvre un urinoir mobile sur lequel il prendra place pendant la première partie du rêve. Dans un autre récit, Max Morise trouvera la fenêtre « grande ouverte », étant certain de l'avoir fermée, et une pipe entre ses dents, malgré le fait qu'« [il] ne [se] rappelai[t] pas avoir fumé en [s']endormant tout à l'heure » (n° 11, mars 1928, p. 17). Ainsi, tout comme les récits en eux-mêmes, les objets montrent un côté merveilleux, bizarre, voire même absurde des rêves.

8. Le quotidien diurne s'opposant au merveilleux

En fait, bizarrement, dans la majorité des récits, ce n'est pas le côté sombre et cauchemardesque qui ressort comme dans les rêves romantiques où le fantastique nocturne occupe une place plus importante. Rares sont les exemples où on définit le temps très exactement dans les rêves. Ils flottent dans un flou où la période de la journée ne semble pas causer problème. Cependant, la noirceur et la terreur de la nuit laissent, plus souvent qu'autrement, place à une clarté et à une gaieté

⁶⁴ Jacques Bousquet, *op. cit.*, p. 415.

associées au jour. On pourrait presque parler de « l'optimisme » des récits. En fait, seulement deux rêves peuvent, à la rigueur, être qualifiés de cauchemars. En tout cas, on sent, dans ces deux rêves, un sentiment d'angoisse qui ne revient pas ailleurs. Giorgio de Chirico présente sa lutte avec un homme suivie d'un sentiment de crainte et Max Morise, de son côté, décrit une certaine forme de peur face au fait d'être enfermé et de ne pas savoir ce qui l'attend. De Chirico écrit : « Une certaine angoisse alors me saisit et j'ai envie de fuir vers l'ouest dans un pays plus hospitalier et nouveau » (n° 1, décembre 1924, p. 3). Le sentiment d'incertitude face à l'inconnu lié à l'angoisse de ce qui les attend ne trouble pas les membres du groupe. Tout semble beau et merveilleux dans les récits de la revue alors qu'on évacue presque complètement le cauchemar. Aragon réagit ainsi devant l'inconnu : « Je tourne les yeux vers l'interlocuteur de la dame et je m'aperçois qu'il est couvert d'une armure qui le cache complètement. Je me lève indigné » (n° 9-10, octobre 1927, p.8). En aucun cas cette métamorphose étrange ne soulève en lui une inquiétude, c'est plutôt l'indignation qui ressort. On déplace ainsi les sentiments, dédramatisant la situation. Même chose chez Breton, qui, lorsque face à l'urinoir volant, constate : « Après tout c'est un véhicule comme un autre et je prends le parti de rester sur la plate-forme » (n° 1, décembre 1924, p. 4). Le côté ludique diminue la gravité de la situation. Encore une fois, on ne se questionne pas sur le côté bizarre des choses, mais on les accepte telles qu'elles sont, c'est-à-dire comme de nouvelles réalités, formées très souvent de deux autres bien connues, mais qui mises ensemble, ne ressemblent à rien de connu –

tout comme les objets surréalistes – et qui n'enclenchent en rien une réaction d'angoisse.

De plus, la grande majorité des récits⁶⁵ se déroulent dans une ville précise, très souvent Paris. Les textes surréalistes « constituent souvent une célébration de Paris, un Paris de rêve où tous les enchantements et toutes les surprises sont possibles⁶⁶ ». Le rêve de Breton est sûrement un des plus révélateurs à ce sujet. C'est lorsqu'il « arrive à Paris » (n° 1, décembre 1924, p. 4) que Breton découvre, alors qu'il cherche un endroit pour se soulager, un urinoir qui ne tardera pas à bouger. C'est aussi « sur un trottoir de Paris, dans une rue déserte » (n° 3, avril 1925, p. 4) qu'Éluard rencontrera la femme de son rêve. Ainsi, à Paris, à l'endroit même où les surréalistes écrivent, le groupe vivra la majorité de ses « aventures » en rêve. Quand Paris n'est pas directement cité, on n'hésitera pas à désigner une ville qui ne semble en aucun point mystérieuse. Cet univers urbain, symbole même de la modernité, est loin d'être inquiétant. En fait, les personnages mis en scène sont, dans plusieurs cas, des gens connus et habituellement des surréalistes eux-mêmes.

9. Les contenus fortement littéraires et artistiques

Même si Breton se permet d'insérer dans son récit certains thèmes de médecine, c'est plutôt le côté littéraire et artistique qui ressort. Alors que Picasso « dessine distraitemment sur un calepin » dans le rêve suivant celui à l'étude, Breton nous décrit en long et en large la « réalisation et la présentation d'un costume » dans le rêve précédent. Il décrit alors chaque partie d'un masque où

⁶⁵ Voir le tableau 8.

⁶⁶ Jean Pierrot, *Le Rêve de Milton aux surréalistes*, Paris, Bordas, 1972, p. 128-129.

tous les détails sont présentés de façon très artistique. De son côté, Éluard feuillettera plutôt *Le Journal littéraire* qu'il trouve sans grand intérêt ordinairement. Pour ajouter à ces contenus littéraires à l'intérieur des récits, notons la présence assez impressionnante d'œuvres d'art, dont beaucoup de collages, qui accompagnent ces rêves. Les œuvres, sans justifications et sans liens avec les récits en tant que tels, viennent toutefois apporter une touche artistique intéressante.

10. Le fait paradoxal que la sexualité y occupe aussi peu de place

La Révolution surréaliste, écrite majoritairement par un groupe d'hommes et parsemé de diverses études sur la sexualité, ne présente pourtant que peu de récits de rêve à l'intérieur desquels la sexualité joue un rôle prédominant. Les femmes, omniprésentes dans les récits, ne représentent pas des objets de désir, comme nous serions portés à la croire. C'est inversement une femme, Renée Gauthier, rappelons-le, la seule femme à avoir publié un récit de rêve, qui présentera le récit le plus érotique jamais publié dans la revue. Son rêve raconte son aventure avec un homme, Jim, et leur union, dans un champ, perturbée par, entre autres, un jeune homme et un groupe d'oiseaux. C'est ainsi que l'homme devient un objet de désir alors que la femme ne l'est point dans le reste de la revue. En fait, ces femmes semblent piquer la curiosité de quelques-uns, mais elles prennent souvent les traits des sœurs ou des mères des personnages. Breton n'en mettra aucune en scène dans le rêve étudié, mais se perdra dans la contemplation du costume – ou de la femme ? – qu'il a longuement décrit auparavant. Dans son autre rêve, plusieurs femmes seront mises en scène, mais en aucun cas elles n'évoqueront

une sexualité quelconque. Pour Aragon, la jeune dame qui voyage avec lui et qu'il aperçoit après un moment n'est en aucun point un être sexuellement intéressante, sûrement parce qu'Aragon affirme : « elle pourrait être moi-même » (n° 9-10, octobre 1927, p. 8). C'est ainsi que la femme semble plus souvent qu'autrement asexuée, tout comme plusieurs personnages masculins que les auteurs ont de la difficulté à identifier correctement, ces derniers se métamorphosant régulièrement.

Ainsi, ces dix caractéristiques narratives démontrent bien les tendances qui ressortent de *la Révolution surréaliste*. C'est de cette manière que les surréalistes écrivent leurs récits de rêves : en s'influençant de ce qui a été écrit avant, mais en se réappropriant certains points et en les modifiant à leur manière. Breton, qui donnera le coup d'envoi de ces récits, sera le point d'ancrage de plusieurs d'entre eux. Sans peut-être même en être conscients, plusieurs auteurs s'inspireront de sa façon de faire. Cependant, certains auteurs tenteront, par divers moyens, de présenter leurs récits d'une manière différente qui ne sera pas à l'image d'André Breton. C'est pourquoi quelques auteurs importants font ressurgir eux aussi quelques traits caractéristiques personnels et originaux dans la revue, mais aussi dans leurs autres écrits, soit dans leurs œuvres personnelles, soit dans d'autres ouvrages collectifs, comme des revues, où ils pourront s'exprimer peut-être un peu plus librement.

Chapitre 3

Les récits des surréalistes

*Le rêve ne vaut pas seulement pour et
par les évasions qu'il permet. Il est la
base même d'une réalité nouvelle
et toujours en voie de devenir.
Valentine Hugo*

Après l'analyse narrative des récits de rêves de *la Révolution surréaliste*, penchons-nous sur leurs auteurs significatifs pour les caractériser. En fait, nous entendons par « significatif », tout auteur qui aura publié un minimum de trois récits de rêves dans la revue. Ce qui nous importe, afin de trouver des constantes pour chacun, n'est pas tant le nombre de numéros dans lesquels ils seront publiés, que le nombre de récits en tant que tel. Sauf trois, tous les auteurs ne participent qu'à un seul numéro. Nous nous pencherons principalement sur Leiris, Éluard, Morise, Artaud, Breton et Naville, sans toutefois laisser de côté tous les autres qui n'ont publié qu'un seul rêve – deux pour Noll –, qui parfois, sont très significatifs. Nous tenterons donc de présenter les constantes à la fois stylistiques et narratives qui ressortent à la lecture des textes en les analysant non pas afin de montrer comment ils suivent les règles établies d'entrée de jeu par les surréalistes, mais plutôt pour faire ressortir la personnalité de chacun. Ainsi, nous étudierons les cas spéciaux, les exceptions à la règle, les « marginaux » devant l'emprise de Breton. Nous terminerons ce chapitre en analysant la place que le récit de rêve surréaliste gardera dans le monde littéraire après *la Révolution surréaliste* et nous verrons alors quels sont les auteurs – anciens ou nouveaux surréalistes – qui ont alors su se démarquer.

En première partie, afin d'étudier les principaux auteurs de la revue, nous les diviserons en trois catégories, ceux qui publient : (1) un seul récit de rêve, (2)

plusieurs dans un seul numéro, (3) plusieurs récits dans plusieurs numéros. Notre analyse suivra un ordre croissant afin de mieux comprendre la complexité de chacun d'eux, principalement lorsqu'ils ont publié plusieurs récits de rêves. De plus, les auteurs ayant été plus loquaces dans la revue le seront très souvent aussi dans d'autres écrits, que ce soit des romans, de la poésie, des essais ou d'autres récits de rêve publiés ailleurs.

1. Un seul récit de rêve

Collombet, Duval et Lazare. Nombreux sont les auteurs qui ne publient qu'un seul récit de rêve dans la revue. Il y a tout d'abord ces trois enfants qui collaborent une seule fois à la revue, mais qui suivront la plupart des caractéristiques surréalistes. Cependant, leurs textes sont beaucoup plus courts que la moyenne.

Jacques-André Boiffard. Cet auteur, assez obscur, publie aussi un seul récit, assez court, à l'intérieur duquel il suit assez bien le « modèle » établi par Breton. De plus, cet auteur, très peu connu, est discret dans ses publications de récits de rêves ou autre.

Giorgio de Chirico. Il publie lui aussi un seul récit de rêve. Peintre, il n'a à peu près rien écrit d'autre sur le sujet, mais ses peintures montrent bien que le rêve est au centre de ses préoccupations. Ce qui est particulier de son récit de rêve, c'est qu'il n'hésite pas à utiliser la comparaison – figure de style très peu utilisée par les autres – afin de mieux décrire l'homme avec qui il lutte :

Chaque fois que je l'étreins il se dégage en écartant doucement les bras et ces bras ont une force inouïe, une puissance incalculable; ils sont comme des leviers irrésistibles, comme ces machines toutes-puissantes, ces grues gigantesques qui

soulèvent sur le fourmillement des chantiers des quartiers de forteresses flottantes aux tourelles lourdes comme les mamelles de mammifères antédiluviens. (n° 1, décembre 1924, p. 3)

Cette énumération de comparaisons est très précise, comme à la manière du peintre, où il décrit chaque détail de sa toile. Parallèlement à de Chirico, deux auteurs « littéraires » publieront aussi un récit de rêve.

Louis Aragon. Il présente un récit dont nous avons déjà parlé, mais publié très peu, par la suite, d'écrits sur le même sujet, sauf peut-être son essai *Une Vague de rêves*, qui est plutôt le pendant du *Manifeste du surréalisme*, publié presque au même moment.

Raymond Queneau. Il présente lui aussi un rêve que nous avons déjà cité en exemple à l'intérieur duquel un urinoir sera encore de la partie dans la ville de Londres. Queneau, après la publication de ce récit, continue à s'interroger sur le récit de rêve purement surréaliste et publie, quelques années plus tard, « Des récits de rêve à foison » où il invente quelques récits de rêve sur le modèle de la rhétorique surréaliste du genre. Il prend bien soin de signifier au lecteur que cet exercice est tout simple et que le fait d'inventer des récits de rêve n'a rien d'extraordinaire.

Renée Gauthier. Peu d'auteurs réfléchissent sur la forme narrative et tentent de comprendre le récit qu'ils sont en train de raconter, gardant ainsi le caractère brut du rêve. Cependant, quelques-uns désobéissent à cette « règle » et introduiront, à l'intérieur de leurs textes, quelques commentaires. Renée Gauthier va jusqu'à ajouter une note en bas de page à son récit. Suite à : « Rendus au

passage, nous sommes repoussés, jetés à terre, balayés littéralement par une *chasse-galerie* » (n° 1, décembre 1924, p. 5), on peut lire la note suivante :

Ceci est un grand mystère de mon enfance. Ma mère qui m'a souvent effrayée en me racontant qu'elle avait entendu le bruit de la *chasse-galerie* n'a jamais pu m'expliquer en quoi elle consistait. Ce sont d'après elle, ses [sic] bruits énormes, assourdissants d'hommes et de bêtes monstrueuses qui passent dans les airs à une certaine date de l'année. Quand on les entend on doit s'étendre à plat-ventre sur le sol et se boucher les oreilles.

On voit alors un certain souci de compréhension du récit à la fois pour l'auteure et pour son lecteur. L'auteure tente, par tous les moyens, d'être la plus précise possible. Par contre, le récit de rêve perd ici quelque peu de sa pureté originelle puisque Gauthier ne le laisse pas dans sa forme première. Elle n'est pas la seule à utiliser ce genre de procédé pour clarifier ses récits. L'utilisation de la note de bas de page étant un cas exceptionnel⁶⁷, l'emploi de parenthèses à même le récit est plutôt courant. En fait, « ces parenthèses-là constituent des intrusions du narrateur du récit principal dans l'univers diégétique du récit de rêve⁶⁸ ». André Breton, lui aussi, alors qu'il raconte son rêve, ajoute un commentaire : « L'examen de ses réflexes, que je pratique aussitôt, n'est pas concluant (rotulien normal, achilléen dit *tendineux* dans le rêve, faible) » (n° 1, décembre 1924, p. 4). Alors que Leiris décrit davantage :

Le jeu de la « Visite au Tact », pratiqué à des dates fixes dans la région (dans une crypte du monastère, plusieurs jeunes filles se tiennent, nues, et le visage masqué; un jeune homme, désigné par le sort, part à minuit d'un village voisin et s'introduit dans la crypte les yeux bandés. Il doit faire l'amour avec les jeunes filles, jusqu'à ce qu'il ait reconnu l'une d'entre elles, rien qu'au

⁶⁷ En fait, la note de bas de page est utilisée par Renée Gauthier, par l'éditeur de la revue pour mentionner de qui proviennent les rêves des enfants et par Max Morise.

⁶⁸ Frédéric Canovas, *op. cit.*, p. 93.

toucher, et si celle-ci de son côté l'a reconnu il est tenu de l'épouser) » (n° 5, octobre 1925, p. 10-11).

Ainsi, peu importe la fonction des parenthèses, elles restent une brèche à l'intérieur du récit de rêve. Elles serviront à la fois, c'est le cas chez Breton, à commenter la situation qui s'est produite en rêve et qui doit être mise en relief au réveil, ou, c'est le cas chez Leiris, pour ajouter simplement une description ou des détails accessoires à l'histoire et à la compréhension du récit dans sa totalité.

Parallèlement, les surréalistes se verront confrontés au problème de la mémoire lorsqu'ils se remémorent leurs rêves au réveil, puis à celui de la cohérence de leurs rêves puisque le merveilleux et l'étrange s'entremêlent sans cesse. Suite à ces divers phénomènes présents dans les récits, les surréalistes tenteront, par divers moyens, de remédier à ces problèmes de non-sens. Alors que tout semble confus et n'avoir ni queue ni tête, certains éléments ultra précis s'impriment, comme par magie, dans la mémoire des auteurs. Ainsi, les surréalistes utilisent assez régulièrement des guillemets afin de rapporter des dialogues ou des phrases de leurs rêves pour accentuer leur véracité. Gauthier se sert de ce signe de ponctuation et montre au lecteur ce qu'elle-même a pu lire :

Autour, écrits en noir sur la terre jaune et encadrés de chaux je lis ces mots : « Une bête venimeuse et assoiffée a sucé tout le sang de ma petite nièce âgée de six mois, qui en est morte. À sept heures ce soir des camélias fauves entoureront le corps de ma nièce morte ». (n° 1, décembre 1924, p. 5).

Le moins que l'on puisse dire, c'est que sa mémoire n'a nullement fait défaut lors de son réveil puisqu'elle a réussi à noter mot à mot ces écrits. Avec cette précision presque « surréelle », elle réussit même à compter les oiseaux qui volent autour d'elle : « Ils sont 85 » (n° 1, décembre 1924, p. 6). Cependant, ces

indications si précises qui ne permettent aucune marge d'erreur au rêveur sont assez rares. C'est plutôt le contraire, la mémoire, lorsqu'il s'agit de se rappeler chacun des événements rêvés, fait plus souvent défaut. Les guillemets sont majoritairement utilisés pour citer les paroles de quelqu'un, leur conférant alors un état véridique. Le texte qui se situera entre les guillemets, peu importe sa longueur, change alors de statut. Le lecteur ne peut plus s'imaginer qu'il s'agit d'une reconstitution faite par l'auteur des dialogues rêvés, mais bien d'un rapport tel quel de ce qui s'est passé. Cependant, ce même lecteur comprend que, lorsque le dialogue entre les personnages rapportés se continue sur de nombreuses lignes, les guillemets perdent quelque peu leur fonction initiale alors que l'auteur se permet certaines déviations dans le dialogue réel rêvé. C'est ainsi que Gauthier, malgré la publication d'un seul texte, apporte des « modifications » aux caractéristiques présentées précédemment.

2. Plusieurs récits dans un seul numéro

Marcel Noll. Les auteurs publiant plusieurs récits sont bien entendu plus significatifs. Noll publie deux récits dans le numéro sept de la revue, mais il publiera très peu à l'extérieur de la revue. D'ailleurs, ses deux récits font bande à part, étant très différents, par leur longueur et le fait que Noll n'est que purement un spectateur. Ses deux rêves montrent l'auteur qui assiste premièrement à une scène où il est le roi puis à un spectacle mettant en scène une jeune femme. Nous nous intéresserons davantage à quelques auteurs plus significatifs puisqu'ils ont publié trois rêves dans différents numéros. Naville, Artaud et Breton seront nos principaux sujets.

Pierre Naville. Il présente deux rêves, dans le numéro trois, qui ressemblent beaucoup aux autres récits de la revue. Cependant, dans les numéros neuf et dix, il écrit un récit à caractère policier où une enquête est menée selon les règles de l'art. Il commence ce récit avec un mot en italique : « *L'action* » (n° 9-10, décembre 1926, p. 8). Il décrit alors l'endroit où se déroule le rêve et met immédiatement son lecteur dans un état d'esprit où il doit être prêt à un rêve d'aventures. Un crime commis par le narrateur est alors décrit et les mots suivants sont accentués par l'italique : « *Je prends* », « *pour l'alibi* », « *l'on a tiré* », « *mais rien compris, donc rien fait* », « *j'étais là* » et « *coupable* » (n° 9-10, décembre 1926, p. 8-9). Tous ces mots permettront à l'auteur de se monter un alibi sans faille dans l'espace du rêve. Ainsi, on comprend qu'il a pensé à de nombreux détails afin de ne pas être accusé, et tout cela, ne l'oublions pas, lors d'un rêve. L'italique utilisé fait ressortir une partie du récit qui est restée ancrée dans la mémoire de l'auteur et qu'il désire nous transmettre. Selon Julien Gracq, Breton utilise lui aussi ce procédé à des fins précises que voici :

La souplesse et la valeur communicative du langage écrit chez Breton lui viennent de ce qu'il joue constamment sur plusieurs registres, et cette différence d'intonation si sensible chez lui d'un mot à l'autre, outre qu'elle dispose pour se mettre en valeur d'une exceptionnelle fluidité de syntaxe, se matérialise par le recours systématique au mot *en italiques*, qui déclanche [sic] à l'intérieur même du langage tout un jeu complexe de *claviers*⁶⁹.

Ainsi, l'italique permet de jouer sur différents niveaux dans un même récit de rêve. Dans un autre récit, beaucoup moins clair cette fois, Naville affirme : « Je me promène en compagnie de personnes *indistinctes* qui sont celles que

⁶⁹ Julien Gracq, *André Breton*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 183.

précisément je cherche », puis « je désire *indistinctement* quelqu'un » (n° 3, avril 1925, p. 4). Ainsi, ce qui s'est réellement passé échappe à l'auteur qui a du mal à retrouver les éléments essentiels de son rêve. Conscient de sa confusion, il écrira même, avant de citer les paroles d'un personnage : « Mais il me retient en disant à peu près... » (n° 3, avril 1925, p. 4), alors même que la réplique est d'une assez grande précision, autant que dans le rêve précédent.

Antonin Artaud. Il publie aussi trois récits de rêves, dans le numéro 3 de la revue, où il regarde un « cinématographe aérien » et où il se trouve dans une « cérémonie matrimoniale attendue » (n° 3, avril 1925, p. 3). Artaud semble suivre les grandes caractéristiques des récits publiés dans la revue. Cependant, sans toutefois donner un titre à sa suite de trois poèmes, il fournit des indices au lecteur qu'il pourrait s'agir d'un seul et même rêve alors qu'on passe de la cérémonie à l'habit « en robe de moine » (n° 3, avril 1925, p. 3) malgré la séparation très nette entre chaque récit. Une certaine unité de contenu semble très souvent, comme dans ce cas-ci, mettre en relation les diverses parties présentées. Alors que les séparations entre les récits sont habituellement très claires, on sent ici une unité qui tient aux personnages et aux thèmes. Une chose est sûre, les trois récits racontent une histoire, qui se « tient » presque, ce qui est plutôt rare chez les surréalistes. Voici un extrait de *L'Ombilic des limbes* :

Le mauvais rêveur

Mes rêves sont avant tout une liqueur, une sorte d'eau de nausée où je plonge et qui roule de sanglants micas. Ni dans la vie de mes rêves, ni dans la vie de ma vie je n'atteins à la hauteur de certaines images, je ne m'installe dans ma

continuité. Tous mes rêves sont sans issue, sans château fort, sans plan de ville. Un vrai remugle de membres coupés.

Je suis, d'ailleurs, trop renseigné sur ma pensée pour que rien de ce qui s'y passe m'intéresse : je ne demande qu'une chose, c'est qu'on m'enferme définitivement dans ma pensée.

Et quant à l'apparence physique de mes rêves, je vous l'ai dit : une liqueur⁷⁰.

Ceci explique le nombre si infime de récits de rêves publiés par Artaud, lui qui trouve que même ses rêves ne sont pas à la hauteur de ce qu'il espérait, lui qui est un si mauvais rêveur.

André Breton. Est-il nécessaire de revenir sur les récits de Breton si ce n'est pour dire que les autres semblent l'imiter, même si ce n'est nullement conscient ou même nettement apparent ? De plus, il semble étrange que Breton n'ait pas publié plus de récits dans la revue. En fait, il proposera d'autres récits dans *Clair de terre*, publié en 1923, qui reprend les trois premiers récits de la revue *Littérature* de 1922 et deux autres récits inédits placés sous la rubrique « Cinq rêves », tous adressés à De Chirico et publiés, originalement, avec la toile *Le Cerveau de l'enfant* de ce dernier. Au mois de décembre 1924, Breton publiera dans *la Révolution surréaliste* deux récits de rêves qui lancera le genre, signé de la collaboration avec De Chirico, puisque ses récits sont précédés de celui du peintre. Viendra ensuite *Nadja*, en 1928, où Breton présente l'analyse critique du rêve à partir de fragments d'un récit de rêve surréaliste. Il publiera, en 1932, *les Vases communicants*, puis en 1938, *Trajectoire du rêve*, deux œuvres où il se questionne sur les origines et la place du rêve. C'est uniquement en 1945 qu'il écrira *Arcane 17* où une ambiguïté plane à savoir s'il s'agit vraiment de récits de rêves. En fait, puisque les délimitations de la section « RÊVES » n'existent plus,

Breton semble s'amuser à confondre le lecteur grâce à son exaltation poétique où les limites du rêve se confondent. Ainsi, Breton ne s'enfermera pas dans des contraintes précises pour l'écriture de ses rêves, mais explorera plutôt différentes voies.

Paul Éluard. Il publie dans un seul numéro, mais pas moins de six récits de rêve. Ces rêves, publiés dans le troisième numéro, sont tous très courts. Ils n'ont aucun lien entre eux qui pourrait nous faire croire que c'est le même rêve qui se continue. Au contraire, chaque récit est très indépendant. Avec Éluard, on ne se perd pas dans une exaltation lyrique, puisque le vocabulaire est simple et les phrases souvent courtes. Les actions ne cessent de se succéder et même de se bousculer, mais le sentiment d'étrangeté n'est pas omniprésent. Éluard est le personnage principal de ses rêves où il rencontre de nombreuses autres personnes, habituellement dans une ville connue, où tout est ancré dans un quotidien quasi-banal.

De plus, Éluard est un de ceux qui a le plus publié hors de la revue sur le rêve. En fait, il se questionne beaucoup sur ce sujet et toute son œuvre en est empreinte. Il publie même plusieurs récits de rêve clairement identifiés comme tel, ce qui sera assez rare chez les écrivains du groupe. La différence majeure entre les récits de la revue et ceux publiés ailleurs est la forme qu'ils prennent. En fait, Éluard laisse rapidement de côté la prose pour écrire la très grande majorité de ses récits de rêve en vers, sous forme de poème organisé. L'exemple le plus intéressant est *Le lit la table*, une suite de poèmes dont quelques véritables récits, mais des récits où le lyrisme d'Éluard est encore plus présent. Éluard publie aussi

⁷⁰ Antonin Artaud, *l'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 183.

dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, revue où le rêve prend de moins en moins de place. Cependant, dans le premier numéro, il laisse le rêve en avant-plan, en publiant, à la page deux, un article intitulé « Dors » à l'intérieur duquel il montre « la réussite que sont [ses] rêves⁷¹ ». Il raconte un rêve qu'il fait fréquemment alors qu'il revoit une même jeune femme qui lui apporte quelques instants de bonheur. Sans véritable structure, cet « article » n'est pas un récit de rêve. Il semble plutôt qu'Éluard sente le besoin de présenter au monde une créature qu'il voit en rêve, sans toutefois vouloir montrer le récit d'un épisode rêvé. Ainsi, les états d'âme et les sentiments vécus lors de ces visites par Éluard nous sont racontés, mais le récit de rêve est éclipsé de cet « article ». Dans le troisième numéro de la revue, Éluard revient avec une autre publication, qui fera cette fois-ci un peu plus de deux pages, et qu'il intitulera « Nuits partagées ». Très semblable à la précédente, cette fiction met en scène l'auteur et une femme qui le comble entièrement. Il affirme :

Je sais que je vais encore fermer les yeux pour retrouver les couleurs et les formes conventionnelles qui me permettent de t'aborder. [...] Maintenant, je ne viens plus te voir que pour être plus sûr du grand mystère que constitue encore l'absurde durée de ma vie, l'absurde durée d'une nuit. [...] Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités. (n° 3, décembre 1931, p. 14-15).

Éluard s'est donc éloigné des récits de rêves de *la Révolution surréaliste*. Son souci n'étant plus de mettre au premier plan le récit, mais des formes beaucoup plus lyriques où rêve et réalité se mêlent et où la femme devient l'élément pivot.

⁷¹ *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Paris, Jean-Michel Place, 1976, numéro 1, p. 2.

3. Plusieurs récits dans plusieurs numéros

Max Morise. Il publiera en tout six récits de rêves, soit un dans le numéro 3 de la revue, un rêve dans le numéro 4, trois rêves dans le numéro 5 et un rêve dans le numéro 11. Cependant, malgré sa présence constante lors de la publication de la revue, il restera pratiquement muet par la suite et publiera très peu de récits de rêve. Dans *la Révolution surréaliste*, une des caractéristiques propres à cet auteur est l'utilisation d'adverbes montrant la « normalité » et l'enchaînement logique du récit, alors qu'il n'en est rien. Il écrit donc : « Nous apprenons la mort de quelqu'un. Naturellement, tous les convives se lèvent aussitôt de table et passent dans la pièce voisine pour manger une autre omelette plus cuite » (n° 4, juillet 1925, p. 6). C'est ici l'adverbe « naturellement » qui détone, mais qui illustre bien la « logique » onirique. En fait, les événements, lors d'un rêve, on le sait, constituent une suite aléatoire qui pourtant s'impose, à cause de la logique du modèle événementiel. Ce genre d'adverbe est donc tout à fait normal dans un récit de rêve alors qu'il serait improbable dans un roman réaliste par exemple. Dans le récit qui nous intéresse, les marqueurs de relation insistant sur la cause ou sur la conséquence devraient être inexistants. Par contre, certains auteurs se sont laissés prendre au jeu.

Cependant, le récit le plus frappant de Morise est sans doute le dernier rêve publié dans le numéro 11. Morise écrit alors un seul récit de rêves à l'intérieur duquel il a mis bout à bout plusieurs séquences séparées par des astérisques et où l'unité est frappante d'une séquence à l'autre. De plus, pour une des rares fois dans la revue, en plus de montrer une certaine cohérence, ce récit de rêve présente

une « introduction » et une « conclusion ». Alors que les rêves de *la Révolution surréaliste* sont toujours présentés tels quels, sans tentative d'analyse ni même aucune explication ou mise en contexte du sujet de « l'avant » ou de « l'après » rêve. Il écrit : « 2 janvier 1928, midi et demie. – M'étant éveillé dans la matinée, je vaquai à quelques occupations, puis, tranquillement, je me recouchai; je pris un cachet d'*ephedrin*, et, vers midi moins le quart je pense, je me rendormis » (n° 11, mars 1928, p. 16). Tout ce qui suivra portera entre autres sur le réveil et le sommeil et Morise ira jusqu'à faire le récit de son réveil dans le rêve. Il terminera même son récit par sa scène de réveil : « Je reposais paisiblement sur le côté droit comme je m'étais endormi, avec une agréable langueur dans les jambes, telle qu'en provoque souvent chez moi l'*ephedrin*. La température de la chambre était douce. Ma montre à mon chevet ne marquait pas tout à fait midi et demie » (n° 11, mars 1928, p. 16). Ainsi, si on en croit ces indications temporelles, il aurait dormi 45 minutes, ce qui lui aurait donné le temps de faire probablement un rêve qu'il aurait lui-même découpé en parties distinctes, soit une introduction, la première partie du récit, la deuxième partie où il se réveille en rêve et la conclusion où il se réveille réellement.

De plus, Morise se démarque encore une fois dans le cinquième numéro, où, afin de clarifier son récit – ce qui est déjà une différence majeure – il dessine un plan ! Dans ce long rêve, Max Morise met une note en bas de page et introduit le plan de cette façon :

Mes compagnons, pénétrés de la volupté profonde et absolvante des martyrs, se couchent et absorbent tour à tour les singulières pilules. Je me couche à mon tour. Le maître va de l'un à l'autre

et se couche le dernier... C'est ici le lieu de tracer le plan du local dont nous sommes les vivants fantômes (n° 5, p. 12).

Ce plan ne servira plus pour la suite du récit. Simple artifice de l'auteur ou élément essentiel pour la compréhension du texte ? Morise sentait sans aucun doute le besoin de clarifier ce récit de rêve très long et complexe. En fait, « deux principes fondamentaux semblent régir la narration de rêves, aussi bien écrite qu'orale d'ailleurs : ce sont la dominance du visuel et l'exigence de précision⁷² ». Ce plan illustre parfaitement l'énoncé auquel les surréalistes n'échappent pas. En plus du plan, Morise ajoute, comme Gauthier, une note en bas de page et un commentaire alors qu'il relate le début du rêve :

Sur la plate-forme du tramway qui gagne l'extrémité de l'avenue Henri-Martin, ma sœur (?) et moi. Il faut dire que dans le rêve qui va suivre il règne la plus grande confusion sur le sexe et l'identité apparente des personnages, quoique leur individualité ne laisse place à aucun doute (n° 5, p. 12).

C'est ainsi que Morise ne laisse pas planer totalement une certaine forme de mystère autour de son rêve, comme le feront la majorité des surréalistes. Il tient à avertir son lecteur de l'incohérence de ce récit que lui-même ne peut expliquer. De plus, l'utilisation du point d'interrogation entre parenthèses dans le texte montre une confusion totale face à ce qui suit. Morise, ne pouvant l'expliquer, se contente de laisser le lecteur décider de l'identité de ce personnage qu'il ne reconnaît pourtant pas. Il divise aussi son récit par une ligne de points qui fait « office de *frontière* entre deux "histoires" sans liens. [Elle] se veut aussi une marque d'*articulation*, les deux parties du rêve étant censées avoir là, *eu égard au*

⁷² Nicole Cabassu, *le Récit de rêve dans la littérature française moderne*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, thèse de doctorat, 1991, p. 54.

*fonctionnement d'une logique sous-jacente, une garantie d'interdépendance*⁷³ ».

Les surréalistes utiliseront fréquemment ce genre de séparation entraînant, comme nous l'avons vu, une difficulté face à la division précise des récits.

Max Morise réfléchit sur la condition humaine et la compare à sa vie en rêve. Il écrit : « L'espace d'une seconde, je mesure toute ma vilénie et, puisque je ne suis pas capable de faire ça en rêve, que serait-ce dans la vie » (n° 5, octobre 1925, p. 13). Cette réflexion, qui n'a sûrement pas été faite lors du rêve, a été ajoutée par l'auteur lors de la rédaction. Il émet donc un constat d'échec sur sa propre vie en se fiant sur une action qu'il est incapable de mener à terme dans le rêve. Cela montre en quelque sorte à quel point le rêve peut être important pour les auteurs surréalistes et qu'il est, qu'on le veuille ou non, relié à la réalité. Cependant, on voit aussi l'importance du commentaire dans ce récit de rêve et dans de nombreux autres récits surréalistes, ce qui n'est pas toujours le cas : « En outre, il [Kafka] a compris qu'il est essentiel que le narrateur s'interdise le moindre commentaire, et jusqu'à l'épithète la plus anodine qui trahirait quelque jugement, car le jugement comme le doute est inaccessible au rêveur⁷⁴ ». Les surréalistes, lors de l'écriture de leurs récits, se permettent parfois des commentaires. Ils s'éloignent ainsi du rêve tel qu'il a réellement été rêvé et se rapprochent d'un récit travaillé et complet. Morise va encore plus loin en affirmant que nous serions conscients dans nos rêves de ce que nous avons rêvé précédemment. Ainsi, dans son deuxième récit de rêve, Morise « commence à raconter le rêve précédent » (n° 5, octobre 1925, p. 13) alors qu'il rêve et qu'une

⁷³ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 424.

⁷⁴ Roger Caillois, *l'Incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 143.

jeune femme ira même jusqu'à continuer « le récit avec exactitude sauf quelques erreurs » (n° 5, octobre 1925, p. 13). Ainsi, malgré l'inexistence de liens entre les événements et l'absence de causalité, – marquée ici entre autre par une ligne de points – quelques éléments d'un rêve précédent peuvent venir nous hanter dans un rêve suivant de la même nuit.

Michel Leiris. Voilà l'auteur qui a publié le plus de récits de rêve, pas moins de onze, dans quatre numéros. Ce n'est pas tout. Michel Leiris revoit complètement les règles du genre et réinvente en quelque sorte le récit de rêve surréaliste. Il publie d'ailleurs beaucoup sur ce sujet par la suite. Tout d'abord, Michel Leiris, dans un long récit de rêve divisé en six parties par des astérisques, dans le deuxième numéro, présente un texte très poétique, ultra compliqué, mais qui semble tout de même cohérent. On a l'impression de suivre une seule et même histoire. Cependant, ce rêve est très différent de tous les autres publiés dans la revue, à commencer par le fait qu'il porte un titre : « Le Pays de mes Rêves ». Le cas est unique.

En fait, Leiris publie à quatre reprises dans la revue et à chaque fois, le lecteur a droit à quelque chose de très différent. Après « Le Pays de mes rêves », il publie quatre récits très courts, où il traite du ciel, de la terre et du déplacement des corps, visions à l'opposé des cascades d'événements et difficiles à diviser en séquences, puisque ces textes sont plutôt des observations. Par exemple, l'un deux se lit comme suit : « Je perçois si nettement le rapport entre le déplacement rectiligne d'un corps et une palissade perpendiculaire à la direction de ce mouvement, que je pousse un cri aigu » (n° 4, juillet 1925, p. 7). Ces textes ne

sont donc pas des récits de rêves surréalistes : ce ne sont même pas des récits de rêves, puisque ce ne sont pas des récits. Dans le numéro suivant, ses textes sont encore plus troublants. Dans deux de ces cinq rêves, Leiris n'utilise pas le « je » et décrit ce qui l'entoure et ce qu'il voit. Ainsi, les événements sont absents et on peut maintenant affirmer qu'ils ne constituent pas des récits de rêves puisqu'ils ne racontent pas non plus une histoire et qu'ils ne sont pas constitués d'événements qui modifient des situations. Dans sa dernière publication, Leiris innove encore en affirmant : « C'est un rêve de voyages » (n° 7, juin 1926, p. 8.). Il catégorise ainsi le rêve en lui donnant une situation de départ bien définie, ce que les autres surréalistes ne feront pas.

Leiris commence à écrire sur le rêve avec les « récits de rêves », une œuvre originale qu'il développe dans plusieurs éditions et qui deviendra son œuvre la plus importante : *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, publié chez Gallimard en 1961. Il refait alors le même exercice qu'il avait fait pour la revue, de mars 1923 à novembre 1960, où il note de nombreux récits de rêve. Il reprend, dans ce recueil, les récits déjà publiés dans la revue. Cependant, il les date et les retravaille. Les rêves qui étaient alors publiés sont augmentés de quelques éléments, et parfois complètement réécrits. Ainsi, le rêve le plus court de la revue où R.D. se transforme en pile d'assiettes et où la caractéristique du collage est à son comble devient :

J'assiste à la scène dialoguée suivante, entre André Breton et Robert Desnos, ou je la lis comme s'il s'agissait d'un fragment de pièce de théâtre avec indications scéniques :
 A.B. (*à Robert Desnos*). – La tradition sismotérique...
 R.D. (*se transforme en pile d'assiettes*)⁷⁵.

⁷⁵ Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 2002, p. 36.

Ainsi, Leiris apporte des détails supplémentaires à la situation. Dans un autre rêve mettant en scène André Masson, Leiris ajoutera « mon ami⁷⁶ » dans cette nouvelle version, montrant que la relation entre les deux hommes avait sûrement changé ! Finalement, dans son rêve de voyage, Leiris ne semble plus avoir le besoin de catégoriser ce dernier et supprime cette indication sur le type du rêve. Dans le passage sur le « Palais du Greffe », qui est impossible à comprendre lors de sa publication dans la revue, prend ici tout son sens grâce aux explications de l'auteur. Il écrit : « *Palais du Greffe*, formule que je voudrais lire : *Palais des Greffes*, car elle serait ainsi plus significative⁷⁷ ». C'est ainsi que les récits de rêves de Michel Leiris perdent leur état brut, mais conservent toujours le charme et les contraintes propres aux récits de rêve surréalistes publiés dans la revue, ce qui n'aura pas été respecté par les autres, pas même par André Breton.

Parallèlement à ces quelques publications des surréalistes dans d'autres milieux que la revue, il est important d'étudier la suite immédiate de notre corpus initial, soit la continuité de cette revue : *le Surréalisme au service de la Révolution*. Comme nous l'avons déjà vu, dans la revue à l'étude, les surréalistes ne voient plus le récit de rêve comme un genre inférieur, mais bien comme un « objet » digne d'intérêt. C'est pourquoi « l'attitude des surréalistes à l'égard des comptes rendus de rêves offre sans doute une bonne illustration de cette "fétichisation" du produit onirique⁷⁸ ». Cette attitude face aux récits, bien présente dans *la Révolution surréaliste*, s'estompe peu à peu dans les écrits qui suivront.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 188.

Le Surréalisme au service de la Révolution, publiée entre 1930 et 1933, est la revue principale où les surréalistes peuvent se faire entendre. Par contre, seulement six numéros sont publiés et, peu à peu, le mouvement s'essouffle. La revue contient encore quelques récits de rêves, mais ils sont isolés. On ne trouve ici aucune section « Rêves », tandis que les récits de rêves, les études sur le rêve et les écrits purement fictifs s'entremêlent. De plus, la mise en page, où régulièrement deux textes se retrouvent sur la même page, divisée en deux colonnes, rend la compréhension des différents articles beaucoup plus difficile. Les critiques de théâtre et les différentes coupures de journaux se mêlent donc aux études sur le rêve. De nombreuses images de films et de peintures côtoient aussi des textes très politiques et polémiques où le rêve sera de moins en moins présent. Peu à peu, l'importance accordée au récit de rêve s'estompe.

Dans le quatrième numéro de la revue, Dalí écrit un long texte de six pages sur le rêve. Sa « Rêverie », à caractère fortement sexuel, relatara entre autres l'érection du peintre. Cependant, conscient du contenu de cette rêverie, Dalí l'annote longuement en tentant d'expliquer ce qui s'est produit. Ainsi, après de nombreuses lignes d'explications, Dalí indique : « Ici commence la rêverie », puis « Suite de la rêverie » (n° 4, décembre 1931, p. 32-33). Le peintre termine même son récit par : « Alors, la rêverie prend fin, car je viens de me rendre compte que je suis en train, depuis quelque temps, d'analyser d'une façon objective la rêverie que je viens de subir et que j'annote immédiatement avec les plus grands scrupules » (n° 4, décembre 1931, p. 36). Deux éléments de cette dernière phrase méritent qu'on s'y attarde davantage. Tout d'abord, la

dénomination de ce texte comme une rêverie, à la fois dans le titre et dans la dernière phrase. On sent donc un désir de présenter une rêverie au lecteur, ce qui n'était pas le cas dans la première revue surréaliste. Ainsi, alors que les rêves occupaient la place de choix auparavant, on n'hésite pas, dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, à le remplacer par une rêverie à caractère sexuel. Ensuite, Dali insiste sur le fait qu'il note et qu'il analyse sa rêverie au fur et à mesure qu'il l'écrit. Cela est à l'opposé de l'objectif des surréalistes jusqu'ici. Dans *la Révolution surréaliste*, on écrivait d'un seul trait, sans travail subséquent et surtout sans souci d'expliquer quoi que ce soit au lecteur. C'est pourquoi l'introduction et la conclusion, à caractère analytique, auraient été fort surprenantes dans la première revue alors qu'ici, elles y trouvent une place de choix.

Il y a deux autres récits de rêve publiés côte à côte dans le dernier numéro de cette revue. Tout d'abord, « À quoi je me destine » de René Char, du 11 février 1932, est présenté comme un récit de rêve. Par contre, le texte ne se retrouve sous aucune rubrique et il est presque impossible de savoir qu'il s'agit d'un récit de rêve. Seule une note de bas de page nous permet de le savoir :

Ce texte dans son ensemble, est un récit de rêve. Seules les parties en italique sont des impressions de réveil qui se sont imposées à mon esprit au fur et à mesure de la transcription du rêve. Je n'ai pas cru devoir les écarter tant elles mettaient d'insistance à être consignées. On les trouvera scrupuleusement dans l'ordre (n° 6, 15 mai 1933, p. 48).

Au premier abord, ce texte semble cadrer parfaitement avec la majorité des récits publiés dans *la Révolution surréaliste*. Les caractéristiques du rêve surréaliste s'y retrouvent pour la plupart, malgré la longueur (environ 80 lignes). De plus, Char

reprend la technique de l'italique que les surréalistes avaient beaucoup utilisée. Cependant, alors que dans *la Révolution surréaliste* on tentait de mettre de côté les « impressions » du réveil, Char croit ici qu'elles sont primordiales pour son récit de rêve. Ainsi, des phrases comme « *Nous ne sommes donc pas sortis des frontières du Premier Empire* », « *C'est l'évidence* » et « *C'était l'octroi* » (n° 6, 15 mai 1933, p. 48) viennent jalonner le récit. Le rêve et la réalité – celle de l'éveil – se trouvent en corrélation dans le récit. Alors que les commentaires, mêmes s'ils ne sont pas réguliers, apparaissent dans quelques autres récits surréalistes, aucun auteur n'avait encore fait part de ses pensées, spontanées, qui s'étaient imposées lors de l'écriture, comme si l'histoire rêvée ne lui appartenait plus en entier. Sarane Alexandrian décrit comme suit le processus de création de Char et plus précisément ces éléments rajoutés :

Le cycle du *Surréalisme A.S.D.L.R.* s'achèvera sur une double apothéose de la vie intérieure : un prodigieux récit de rêve de René Char, qu'il nota en y mêlant des phrases automatiques qui s'imposèrent à lui au cours de la notation; procédé entièrement nouveau, que personne n'a repris depuis lors. Et un « rêve expérimental » de Tristan Tzara, détaché de son livre *Grains et issues*; c'est un morceau poétique tendant à mettre la coulée verbale et de discours logique dans le même rapport que le rêve et la réalité. Il veut libérer le rêve de l'automatisme de l'inconscient pour le soumettre à l'automatisme du langage en soi⁷⁹.

Tristan Tzara présente « Grains et issues », qu'il sous-titre « Rêve expérimental ». D'une longueur exceptionnelle – huit pages – ce récit nous intéresse surtout à cause de l'explication de Tzara à la fin. En fait, ce « faux » rêve serait plutôt un désir de l'auteur qu'« à partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la

⁷⁹ Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 199.

dame-jeanne de la nuit » (n° 6, 15 mai 1933, p. 49). C'est pourquoi la note analytique à l'intérieur de laquelle Tzara explique la nouvelle signification qu'il donne au rêve et où il sent le besoin de mettre au clair, tout comme quelques autres auteurs de la revue, sa conception du récit de rêve, nous intéresse davantage.

Cette conception du rêve s'écarte de la définition initiale que le groupe des surréalistes lui avait donnée. Ainsi, dans cette note, Tzara trouvait primordial « de rapporter à la réalité sensible les faits matériels qu'[il] inventai[t] au fur et à mesure du cours de [son] travail » (n° 6, 15 mai 1933, p. 56). Il explique alors comment certains éléments, non prévus au départ, s'ajoutaient peu à peu à ce « conte » afin de former une « superstructure lyrique, dont les éléments dérivent de la structure même et qui, aussitôt réalisés, agit sur elle du haut de sa nouvelle puissance » (n° 6, 15 mai 1933, p. 56). Grâce à cette nouvelle structure, Tzara en arrive à une définition du rêve qui lui est propre et qui est très loin de celle de Char, qui présente un récit de rêve juste avant lui dans ce numéro :

J'appelle donc rêve, la force qui comprend le débordement lyrique provoqué par un mouvement logique donné, d'une part et d'autre part, leurs facultés réciproques d'inhibition, les valeurs des matières interchangeableables, qui se manifestent à la fois sur les plans du penser dirigé et du penser non-dirigé. [...] L'activité délirante se substitue consciemment à l'inspiration poétique. Le fait qu'elle n'est pas systématisée assume au rêve la valeur d'une expérience qui consiste en la tentative de le libérer de tout automatisme inhérent au subconscient du poète et comme telle, il lui est loisible de se transformer en processus de connaissance, la contrainte étant son correspondant morbide dont il n'emprunte qu'un certain fonctionnement et quelques formes symptomatiques (n° 6, 15 mai 1933, p. 56).

Ainsi, la question de l'automatisme redevient centrale avec ces deux derniers articles publiés dans *le Surréalisme au service de la Révolution*. Alors que pour les surréalistes, le sujet semblait depuis fort longtemps réglé, à savoir la distinction entre le rêve et l'automatisme, on se rend compte, dans le dernier numéro de cette revue, que ce n'est pas vraiment le cas. Tzara évoque ici un automatisme du langage, non relié à l'automatisme de l'inconscient, alors que Char se laisse guider par un automatisme du deuxième type. Ces deux textes présentent donc deux créations à l'opposé l'une de l'autre et à l'intérieur desquelles la définition du récit de rêve surréaliste ne s'applique plus. Tzara traite encore une fois du rêve, à sa manière, puisque sa vision ne sera pas vraiment reprise, mais jamais du récit de rêve. Char, de son côté, présente un récit de rêve, entremêlé de phrases automatiques, sans toutefois se risquer à donner une nouvelle définition à ce genre de récit. Lui non plus ne sera pas imité dans le futur...

Par la suite, les surréalistes laissent peu à peu de côté le rêve, comme c'est le cas dans la revue *Minotaure* où on ne publie pas de récits de rêves. En fait,

les « récits de rêves » en tant que tels, c'est-à-dire présentés sans commentaires, ajouts et analyses, s'ils sont présents et nombreux au cours des années 1920, tendent à s'effacer dans les années 1930, au profit de textes qui les transposent poétiquement ou qui s'en emparent à un niveau plus théorique en les confrontant notamment aux avancées de la psychanalyse. Tout se passe donc comme si, partant de la découverte et de l'exploration en quelque sorte brute d'un matériel laissé jusque-là à peu près totalement de côté et nettement différencié de toute activité « artistique », le surréalisme l'avait peu à peu incorporé à ses processus créatifs en élargissant le domaine de ceux-ci aux territoires souterrains et nocturnes ainsi révélés.⁸⁰

⁸⁰ Vincent Gille, *op. cit.*, p. 180.

Bref, les auteurs de *la Révolution surréaliste* semblent perdre goût à cet art qu'est le récit de rêve et délaissent peu à peu l'écriture de ce « genre » littéraire. Cependant, alors que les récits de rêves perdent leur souffle et qu'on n'en entend presque plus parler, Breton publie *Trajectoire du rêve* en 1938. Il s'agit d'un recueil de récits de rêves méticuleusement choisis par Breton à travers les siècles. Avec ce livre se termine l'établissement du noyau du « récit de rêve surréaliste » en quelque sorte. Breton a sans doute tenté, pour une dernière fois, de montrer l'importance du rêve, puisque, après cette publication, elle diminuera peu à peu.

Conclusion

La Révolution surréaliste aura été un endroit propice à la création et à l'exploitation de l'imaginaire pour le groupe surréaliste. En donnant une place de choix au rêve, les surréalistes ont su, comme personne auparavant, mettre le récit de rêve au centre de leurs préoccupations et l'élever au rang de genre littéraire. En le donnant comme tel, sans explications ou commentaires, ils ont entouré de mystère leurs créations. Ils se sont ainsi mis eux-mêmes en scène en tant que groupe et comme membre du groupe. Dans leur ville, Paris, symbole même de la modernité, ils ont inscrit la plupart de leurs récits. De plus, dans ces récits, loin des cauchemars habituels, ils ont privilégié un caractère « joyeusement » absurde et bizarre. L'importance accordée aux détails ainsi que la cascade d'événements caractérisent au mieux le récit de rêve surréaliste. Finalement, du côté des études narratives, nous nous sommes rendu compte que le découpage en séquences s'avérait beaucoup plus difficile que prévu puisque les différentes séries d'événements n'étaient pas bien détachées les unes des autres comme dans la majorité des autres récits de rêves. D'un point de vue purement stylistique, nous avons constaté quelques constantes entre autres dans la mise en page des récits, publiés sous la section « RÊVES » et où le nom de l'auteur est toujours présent. Les surréalistes écrivent alors au « je », sans scène de réveil⁸¹, puisqu'ils n'en voient pas le besoin. Malgré toutes ces constantes, quelques auteurs auront su se démarquer par leur style ou par leur façon de raconter leurs récits. Michel Leiris et Max Morise sont sans aucun doute les exemples les plus significatifs en ce sens. Tous deux ont su être parfois fidèles au modèle instauré par Breton, mais ils ont tous deux, grâce à leur grande qualité d'écrivain, redéfini leurs propres règles.

⁸¹ Voir le tableau 9.

C'est aussi de cette façon que les auteurs travailleront après *la Révolution surréaliste* chacun de leur côté.

Maintenant que les différentes constantes narratives et stylistiques sont déterminées, il nous reste à mettre en parallèle ces résultats avec les quelques – ils sont très peu nombreux – essais des surréalistes de théoriser le récit de rêve. En fait, nous l'avons vu, les surréalistes, loin d'être bavards sur le rêve, préfèrent les écrire directement, justement sans fournir quelque explication que ce soit à leur sujet. Par contre, quelques surréalistes ont tenté ce tour de force et c'est Breton qui les a publiés. Les deux premiers essais sont tirés directement de la revue, alors que le troisième vient du *Surréalisme au service de la Révolution*.

Le premier texte s'intitule « Le rêveur parmi les murailles » (n° 1, décembre 1924, p. 19-20) de Pierre Reverdy. S'il ne publie aucun récit de rêve dans la revue, il donne le ton sur l'importance du sujet dès le premier numéro :

J'entends au contraire l'état où la conscience est portée à son plus haut degré de perception. L'imagination, libre de tout contrôle respectif, l'extension sans limites convenues de la pensée, la libération de l'être au-delà de son corps – indéfendable – la seule existence vraiment noble de l'homme, l'effusion la plus désintéressée de sa sensibilité. [...] Je ne pense pas que le rêve soit strictement le contraire de la pensée. Ce que j'en connais m'incline à croire qu'il n'en est, somme toute, qu'une forme plus libre, plus abandonnée. [...] La pensée a besoin pour progresser dans l'esprit de se préciser en mots, le rêve se développe en images. Il s'étale et ne demande aucun effort pour se développer (n° 1, décembre 1924, p. 19).

Cette définition, loin d'être complète, donne tout de même les assises du récit de rêve surréaliste et montre que l'homme ne peut être « noble » que lorsqu'il rêve et que pour cela, il est essentiel de donner du crédit aux auteurs. Dès le premier numéro, le ton est donné : le rêve se doit de figurer dans la revue et il y sera

omniprésent. De plus, Reverdy s'avancera sur la difficile définition qu'est celle du récit même. Pour ce faire, il comparera l'écriture du récit de rêve à celle d'un poème, en les opposant aux règles normales d'écriture. Il affirme donc :

Mais ce qui caractérise [ma pensée] encore, c'est qu'elle exige un enchaînement (logique) et qu'elle réclame toujours, pour se satisfaire, une conclusion. Si je la traite à la manière, du rêve, au lieu de prospérer comme lui, elle s'embourbe et s'arrête, elle meurt. Si je *pensais* en écrivant un poème comme je suis obligé de penser (si faiblement que ce soit) en écrivant un article, ce poème aurait au moins une conclusion. Il y aurait entre ses parties un enchaînement soumis aux règles ordinaires du raisonnement. On y sentirait, pour si obscure qu'elle soit, la volonté de dire quelque chose à quelqu'un (n° 1, décembre 1924, p. 19-20).

Cette définition présente bien, d'une façon théorique, quelques grandes constantes trouvées à l'aide des découpages narratifs des récits de la revue. En fait, Reverdy montre bien la logique obligée d'un récit où les éléments doivent s'enchaîner afin de mieux définir le récit de rêve. Cependant, il ne définit pas ce récit de rêve, il présente plutôt ce que pourrait être son contraire, ce qui montre la complexité de définir le récit de rêve surréaliste.

Le deuxième article qui nous intéresse est publié dans le numéro 2 de la revue et s'intitule « Le Sommeil : Je ne sais pas découper » (n° 2, janvier 1925, p. 25-26) de René Crevel. Dans ce texte, René Crevel tente de mieux comprendre l'importance de la mémoire dans le récit de rêve. Ainsi, il écrit :

Mais au réveil il me faut avouer que je me rappelle moins les images que cet état qui en naquit. [...] Au fur et à mesure que le jour m'éloigne du rêve nocturne, l'état qui en fut le résultat, s'évaporant, je suis, pour le recréer, contraint de courir après un plus grand nombre d'images, de mots. Ainsi naît cette tentation de l'art. [...] Donc nous cherchons les sensations *nettes* et *insuffisantes* capables de recréer un état *vague* et *suffisant*. (n° 2, janvier, 1925, p. 26)

C'est ainsi que Crevel explique le grand problème de la rédaction des récits, puisqu'un rêve retranscrit est deux fois rêvé. Ce qui est problématique, c'est la faculté de la mémoire à se rappeler de ce qui a été rêvé, puisque, après tout, « le souvenir du rêve, c'est d'abord le sentiment, qu'on a, d'y avoir été⁸² ». C'est à ce moment que les surréalistes se rendent compte de la fragilité des moments rêvés et de la difficulté de les retrouver afin de les mettre sur papier. Les images sont floues, les personnages s'entremêlent, les lieux ne sont pas définis et les actions qui se suivent n'ont ni queue ni tête. Ces différentes parties du rêve étant très imprécises, le récit qui s'en suivra devra lui aussi être étrange et contiendra régulièrement des problèmes de sens. Donc, « la mémoire est l'ennemie du rêve; il faut apprendre, soit en l'éduquant, soit en la transgressant, à isoler le "rêve pur"⁸³ ». Mais les surréalistes ont-ils réussi cet exploit ? Crevel parle de « tentation de l'art », puisque plus la journée avance, plus le rêve « s'éloigne » de son auteur. Il lui faut donc imaginer certains éléments afin de combler les trous laissés par la mémoire. L'auteur rendra alors son récit plus compréhensible, souvent plus long et très certainement plus esthétiquement intéressant. Les descriptions longues se multiplieront alors, les marqueurs de relation se feront plus nombreux et la mémoire semblera, comme par magie, avoir réussi à tout remettre en place. Les auteurs, qui ont bien entendu de grandes habiletés littéraires, pourraient tout de même difficilement produire des récits avec une telle beauté sans se laisser tenter par l'art et d'y insérer quelques images ou artifices du

⁸² Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 206.

⁸³ Frédéric Canovas, *op. cit.*, p. 146.

langage plus intéressants que ce qui a été préalablement rêvé. De toute façon, il est impossible de retranscrire un rêve exactement comme il a été rêvé, alors pourquoi ne pas l'embellir un peu, comme les surréalistes ?

Le troisième article qui attire notre attention a été publié dans *le Surréalisme au service de la Révolution*. Dans le numéro 6, qui date du 15 mai 1933, Max Ernst écrit « Comment on force l'inspiration » (n° 6, mai 1933, p. 43-45) qui a été publié préalablement dans le *Traité de la peinture surréaliste*. Cet article, portant principalement sur la peinture, est toutefois intéressant puisqu'il présente une vision de l'art des surréalistes. Ainsi, Ernst affirme « qu'il n'y a pas de peinture surréaliste » (p. 43). Nous le savons déjà, les surréalistes étaient contre ce genre de catégorisation « surréaliste » alors que nous avons prouvé que pour le récit de rêve, ils mettent en place, qu'ils le veulent ou non, un système précis qui conduit les auteurs à écrire d'une manière très particulière. Son article porte principalement sur une forme d'art chère aux surréalistes, le collage. Dans cette forme d'art, qui est d'ailleurs très proche du récit de rêve surréalistes, l'auteur, « en qualité de spectateur [assiste], indifférent ou passionné, à la naissance de l'œuvre et observe les phases de son développement. [...] Le rôle du peintre est de cerner et de projeter *ce qui se voit en lui* » (p. 43). Cette d'idée d'assister à un spectacle et de n'être pas maître de sa destinée a très souvent été mentionnée par les auteurs lors de la rédaction de leurs récits. C'est ainsi que lorsqu'on rédige un récit, on puise à l'intérieur de nous. On tente alors de faire appel à notre mémoire, qui fait trop souvent défaut. Puis, on tente d'écrire, le plus fidèlement possible – si tel est notre but – un récit de rêve.

Annexes

ANNEXE I : Listes et statistiques

Tableau 1 : Dates de publication de la revue

Numéro de la revue	Date de publication
1	1 ^{er} décembre 1924
2	15 janvier 1925
3	15 avril 1925
4	15 juillet 1925
5	15 octobre 1925
6	1 ^{er} mars 1926
7	15 juin 1926
8	1 ^{er} décembre 1926
9-10	1 ^{er} octobre 1927
11	15 mars 1928
12	15 décembre 1929

Tableau 2 : Classement des rêves de la revue

Rang	Auteur	Longueur (approximative)	Numéro	Pages	Notes
1	Giorgio de Chirico	600 mots	1	p. 3	[2] : subdivisé en deux parties par un pointillé. Les rêves 2 à 4 sont numérotés I, II et III.
2	André Breton	300 mots		p. 3	
3	Renée Gauthier	550 mots		p. 4	
4		500 mots		p. 4-5	
5		1000 mots		p. 5-6	
6	Michel Leiris	1250 mots	2	p. 27-29	[6] : subdivisé en six parties par des astérisques (*).
7	Collombet (enfant)	115 mots	3	p. 2	Les rêves 11 à 13 sont numérotés I, II et III.
8	Duval (enfant)	115 mots		p. 2	
9	Lazare (enfant)	65 mots		p. 2	
10	Max Morise	500 mots		p. 2	
11	Antonin Artaud	230 mots		p. 2-3	
12	Paul Éluard	200 mots		p. 3	
13		200 mots		p. 3	
14		85 mots		p. 3	
15		90 mots		p. 3-4	
16		160 mots		p. 4	
17		130 mots	p. 4		
18	Pierre Naville	60 mots	p. 4	Les rêves 14 à 19 sont numérotés 1 à 6.	
19		100 mots	p. 4		
20		230 mots	p. 4		
21		175 mots	p. 4-5		Les rêves 20 et 21 sont numérotés I et II.

22	Raymond Queneau	285 mots		p. 5	
23	J-André Boiffard	125 mots		p. 5	
24	Max Morise	840 mots	4	p. 6	[24] : subdivisé en cinq parties par un pointillé. Les rêves 25 à 28 sont numérotés 1 à 4.
25	Michel Leiris	110 mots		p. 7	
26		30 mots		p. 7	
27		30 mots		p. 7	
28		40 mots		p. 7	
29	Michel Leiris	70 mots	5	p. 10	Les rêves 29 à 33 sont numérotés 1 à 5. [35] : subdivisé en deux parties par un pointillé. Les rêves 34 à 36 sont numérotés I, II et III.
30		90 mots		p. 10	
31		25 mots		p. 10	
32		260 mots		p. 10-11	
33		85 mots		p. 11	
34	Max Morise	615 mots		p. 11-12	
35		1530 mots	p. 12-13		
36		30 mots	p. 13		
	Aucun récit de rêve.		6		
37	Marcel Noll	700 mots	7	p. 6-7	Les rêves 37 et 38 sont numérotés I et II.
38		740 mots		p. 7-8	
39	Michel Leiris	990 mots		p. 8-9	
	Aucun récit de rêve.		8		
40	Louis Aragon	300 mots	9-10	p. 8	
41	Pierre Naville	470 mots		p. 8-9	
42	Max Morise	880 mots	11	p. 16-17	[42] : subdivisé en quatre parties par trois astérisques (*).
	Aucun récit de rêve.		12		

Tableau 3 : Rêves où le mot rêve est employé

Numéro du rêve et son auteur	Présence du mot « rêve » et cause de son utilisation
1 : Giorgio de Chirico	Le nom rêve : 3 fois Le verbe rêver, indicatif présent, première personne du singulier : 1 fois *Le mot rêve, utilisé à quatre reprises, sert à montrer la confusion entre le rêve et la réalité : « je rêve peut-être encore, mais je ne me souviens de rien ».
2 : André Breton	Le nom rêve : 1 fois *Le mot rêve sert à introduire le récit : « La première partie de ce rêve ».
23 : André Breton	Le nom rêve : 1 fois *Le mot rêve sert à faire un commentaire sur ce qui se produit dans le rêve : « dans le rêve, faible ».

6 : Michel Leiris	Le nom rêve : 2 fois *Dans le titre, <i>Le Pays de mes Rêves</i> , et pour parler « du guerrier romain qui veille sur mes rêves ».
7 : Collombet (enfant)	Le nom rêve : 1 fois *Pour terminer le récit : « Mon rêve était fini ».
8 : Duval (enfant)	Le verbe rêver, indicatif passé composé, première personne du singulier : 1 fois. *Pour commencer le récit : « Une fois j'ai rêvé ».
9 : Lazare (enfant)	Le verbe rêver, indicatif passé composé, première personne du singulier : 1 fois. *Pour commencer le récit : « Un jour j'ai rêvé ».
10 : Max Morise	Le nom rêve : 1 fois *Pour terminer le récit alors que « les personnages du rêve se sont effacés ».
24 : Max Morise	Le nom rêve : 1 fois *Pour terminer le récit alors que « le rêve se termine au summum de mon indignation ».
34 : Max Morise	Le nom rêve : 1 fois *Pour commencer le récit : « Les personnages de ce rêve ».
35 : Max Morise	Le nom rêve : 7 fois *Toutes les occurrences du nom rêve servent à montrer la complexité du rêve dans le rêve : « et je commence à raconter le rêve précédent ».
38 : Marcel Noll	Le nom rêve : 1 fois *Le mot rêve est utilisé lors de la scène de réveil : « je suis réveillé pour des causes étrangères au rêve ».
39 : Michel Leiris	Le nom rêve : 2 fois *Le mot rêve sert à introduire le récit : « C'est un rêve de voyages ».
42 : Max Morise	Le verbe rêver, indicatif imparfait, première personne du singulier : 1 fois. *Le verbe est utilisé afin de montrer la confusion : « j'eus l'idée que peut-être je rêvais ».

Tableau 4 : Liste alphabétique des auteurs et de leurs récits de rêves

Auteur	Rang des rêves	Nombre de rêves de l'auteur	Nombre de numéros
Aragon, Louis	40	1	1
Artaud, Antonin	11 12 13	3	1
Boiffard, J.-A.	23	1	1
Breton, André	2		

	3	3	1
	4		
Chirico, Giorgio de	1	1	1
Collombet (enfant)	7	1	1
Duval (enfant)	8	1	1
Éluard, Paul	14		
	15		
	16	6	1
	17		
	18		
	19		
Gauthier, Renée	5	1	1
Lazare (enfant)	9	1	1
Leiris, Michel	6		
	25		
	26		
	27		
	28		
	29	11	4
	30		
	31		
	32		
	33		
	39		
Morise, Max	10		
	24		
	34	6	4
	35		
	36		
	42		
Naville, Pierre	20		
	21	3	2
	41		
Noll, Marcel	37	2	1
	38		
Queneau, Raymond	22	1	1

Tableau 5 : Liste des auteurs par ordre d'importance dans la revue, en raison du nombre de récits publiés

Rang	Auteur	Nombre total de rêves
1	Leiris, Michel	11
2	Éluard, Paul	6
2	Morise, Max	6
4	Artaud, Antonin	3
4	Breton, André	3
4	Naville, Pierre	3
7	Noll, Marcel	2
8	Aragon, Louis	1
8	Boiffard, Jacques-André	1
8	Chirico, Giorgio de	1
8	Collombet (enfant)	1
8	Duval (enfant)	1
8	Gauthier, Renée	1
8	Lazare (enfant)	1
8	Queneau, Raymond	1

Tableau 6 : Nombre de séquences et d'événements par rêve en ordre croissant de complexité

Numéro du rêve et son auteur	Nombre de séquences	Nombre d'événements par séquence	Indice de complexité
26 : Michel Leiris	1	2	1
27 : Michel Leiris	1	2	1
31 : Michel Leiris	1	2	1
28 : Michel Leiris	1	3	2
36 : Max Morise	1	3	2
9 : Lazare (enfant)	1	4	3
15 : Paul Eluard	1	4	3
19 : Paul Eluard	1	4	3
25 : Michel Leiris	1	5	4
29 : Michel Leiris	1	5	4
30 : Michel Leiris	1	5	4
18 : Paul Eluard	1	6	5
33 : Michel Leiris	1	6	5
32 : Michel Leiris	2	2+4 = 6	6
11 : Antonin Artaud	1	8	7
14 : Paul Eluard	2	4+3 = 7	7
17 : Paul Eluard	1	8	7
2 : André Breton	3	2+2+3 = 7	8
21 : Pierre Naville	1	9	8
23 : J-André Boiffard	2	6+2 = 8	8

8 : Duval (enfant)	2	$2+7 = 9$	9
12 : Antonin Artaud	3	$2+3+3 = 8$	9
16 : Paul Eluard	1	11	10
7 : Collombet (enfant)	4	$2+2+3+2 = 9$	11
20 : Pierre Naville	2	$6+6 = 12$	12
40 : Louis Aragon	2	$5+7 = 12$	12
10 : Max Morise	3	$3+7+3 = 13$	14
1 : Giorgio de Chirico	5	$2+2+2+4+2 = 12$	15
13 : Antonin Artaud	4	$3+3+4+4 = 14$	16
41 : Pierre Naville	3	$6+7+2 = 15$	16
4 : André Breton	6	$3+2+3+4+3+3 = 18$	22
34 : Max Morise	3	$8+4+9 = 21$	22
38 : Marcel Noll	3	$12+3+7 = 22$	23
22 : Raymond Queneau	6	$6+2+2+2+3+5 = 20$	24
3 : André Breton	5	$8+6+7+3+2 = 26$	29
42 : Max Morise	4	$4+6+16+2 = 28$	30
37 : Marcel Noll	7	$3+8+5+3+4+4+2 = 29$	34
39 : Michel Leiris	8	$3+3+2+4+2+6+6+2 = 28$	34
6 : Michel Leiris	10	$4+3+4+2+4+2+2+4+2+4 = 31$	39
24 : Max Morise	6	$8+7+4+6+7+7 = 39$	43
5 : Renée Gauthier	7	$5+5+4+5+10+4+6 = 39$	44
35 : Max Morise	6	$13+7+17+7+5+10 = 59$	63

Tableau 7 : Rêves mettant en scène des surréalistes

Numéro du rêve et son auteur	Personnages
4 : André Breton	Picasso (peintre cubiste encore peu connu, très apprécié de Breton) et l'ombre d'Apollinaire.
10 : Max Morise	Ce rêve traite du groupe puisqu'il se déroule « à un banquet donné en l'honneur du Surréalisme ». Cependant, seul André Breton est nommé puisqu'un autre personnage joue son rôle.
13 : Antonin Artaud	Max Jacob qui voulait « réconcilier [l'auteur] avec la vie ».
15 : Paul Éluard	Aucun personnage surréaliste n'est mis en scène dans ce rêve, mais l'auteur lit <i>Le Journal littéraire</i> qui aura grandement influencé le groupe.
20 : Pierre Naville	Dans ce rêve, l'auteur croit reconnaître la voix de S.B. Cependant, aucun auteur surréaliste ayant mis par écrit ses rêves dans la revue porte ces initiales.
22 : Raymond Queneau	Dans ce rêve, l'auteur se trouve avec trois amis. Tout porte à croire qu'ils sont eux aussi surréalistes, mais rien ne le confirme. Les initiales sont : J.B.P., L.P. et V.T. Cependant, aucun auteur surréaliste ayant mis par écrit ses rêves dans la revue porte ces initiales.
23 : Jacques-André	Encore une fois dans ce rêve, les initiales sont utilisées. Elles

Boiffard	sont : L.A. et M.M. qui pourraient correspondre, même si rien n'en est dit, à Louis Aragon et Max Morise qui ont grandement contribué à la revue.
24 : Max Morise	Paul Éluard. En fait, c'est un livre de cet auteur que Morise trouve, mais il entendra aussi ce dernier le sermonner quelque peu. De plus, le personnage S... sera remplacée (c'est une femme) par René Crevel qui disparaîtra aussitôt.
28 : Michel Leiris	André Masson (peintre grandement apprécié de Breton).
31 : Michel Leiris	André Breton et Robert Desnos qui discutent.
35 : Max Morise	Jacques Baron et Braque, peintres
37 : Marcel Noll	Robert Desnos et Roland Tual, tous deux en militaires.
39 : Michel Leiris	Une femme appellera l'auteur Bataille (pour Georges Bataille ?) alors que ce dernier comprendra Sade.
42 : Max Morise	Marcel Noll voyage avec l'auteur.
	Jacques et Simone Prévert qui désirent raccompagner l'auteur.

Tableau 8 : Rêves où la ville est représentée

Numéro du rêve et son auteur	Ville représentée
1 : Giorgio de Chirico	Florence (capitale de la Toscane)
2 : André Breton	Pantin (cimetière parisien au nord-est de Paris)
3 : André Breton	Paris
4 : André Breton	Chez Breton (Paris) et promenade sur une rue
15 : Paul Éluard	Pas de mention de la ville, mais la lecture du <i>Journal littéraire</i> implique probablement Paris
16 : Paul Éluard	La gare du Nord à Paris
19 : Paul Éluard	Paris
20 : Pierre Naville	Dans une ville, mais on ne la nomme pas
21 : Pierre Naville	Le métropolitain qui passe boulevard Pasteur
22 : Raymond Queneau	Londres
24 : Max Morise	Voyage en train, sans nommer où ils sont
29 : Michel Leiris	Dans la chambre de Leiris, donc à Paris
30 : Michel Leiris	Une rue de la banlieue
32 : Michel Leiris	Un port fluvial, sans nommer la ville
33 : Michel Leiris	Au bord de la mer, sans nommer l'endroit
34 : Max Morise	Dans une ville « de proportions restreintes »
35 : Max Morise	Un tramway avenue Henri-Martin
37 : Marcel Noll	La ville de Sceaux (en France, où Morise a grandi)
38 : Marcel Noll	Strasbourg (capitale de l'Alsace)
39 : Michel Leiris	Odessa (ville d'Ukraine sur la mer Noire)
40 : Louis Aragon	Rêve de voyages, mais on ne sait pas où
42 : Max Morise	Utilisation du train, sans nommer les villes
	Il reconnaît une maison (sûrement dans une ville qu'il a déjà habitée)

Tableau 9 : Rêves comportant une scène de réveil

Numéro du rêve et son auteur	Caractéristiques de la scène de réveil
1 : de Chirico	Scène de réveil où l'auteur se souvient de ce qui vient de se passer : « et je me réveille dans l'angoisse de cette pensée ».
7 : Collombet (enfant)	Il n'y a pas ici de scène de réveil, mais on vient dire à l'enfant qu'il doit se réveiller afin que le rêve se termine : « Le squelette revint me dire qu'il fallait que je me réveille. Mon rêve était fini ».
11 : Antonin Artaud	Ce rêve ne comporte pas de scène de réveil, mais un commentaire final qui fait comprendre au lecteur que le rêve est terminé : « Je ne sus jamais <i>si c'était vraiment arrivé</i> ».
24 : Max Morise	Ce long récit de Morise ne comporte pas de scène de réveil, mais un commentaire sur la fin du rêve : « et le rêve se

36 : Max Morise	termine au summum de mon indignation ».
38 : Marcel Noll	Sans scène de réveil, ce rêve de Morise se termine pas sa mort : « Le temps de compter jusqu'à trois et je suis mort ».
42 : Max Morise	Scène de réveil : « Au moment où la jeune femme fait mine de m'enlacer, je suis éveillé pour des causes étrangères au rêve ».
	Dans ce dernier rêve de la revue, Morise rêve qu'il rêve et se réveillera donc dans son rêve : « je parvins à m'éveiller ». De plus, la véritable fin du rêve sera longuement expliquée et séparée du reste du récit par trois astérisques : « Je reposais paisiblement sur le côté droit comme je m'étais endormi, avec une agréable langueur dans les jambes, telle qu'en provoque souvent chez moi l' <i>ephedrin</i> . La température de la pièce était douce. Ma montre à mon chevet ne marquait pas tout à fait midi et demie ».

ANNEXE II : Schémas narratifs des rêves de la revue

Rêve 1 : Le rêve de Giorgio de Chirico

1. Lutte avec un homme
 - 1.1 Étreintes de Chirico alors que l'homme se dégage par sa force inouïe
 - 1.2 Reconnaissance de son père qui est différent de son vivant
2. Abandon de Chirico
 - 2.1 Renoncement de Chirico
 - 2.2 Tout se mêle autour de lui.
3. La *Piazza*
 - 3.1 Lorsque tout redevient clair, Chirico se trouve sur une place magnifique
 - 3.2 Regard vers les collines
4. La pâtisserie
 - 4.1 Chirico se retrouve mêlé à une foule devant une pâtisserie
 - 4.2 Vue incertaine de son père dans la pâtisserie qui mange un gâteau
 - 4.3 Impossible de savoir si la foule se presse ainsi aux portes de la pâtisserie à cause de lui
 - 4.4 Angoisse de Chirico
5. Les collines
 - 5.1 La foule l'entraîne vers les collines
 - 5.2 Impression que son père fuit et qu'on le poursuit comme un voleur

Rêve 2 : Le premier rêve d'André Breton

1. Réalisation d'un costume féminin
 - 1.1 La femme qui le portera sert de modèle aux motifs décoratifs
 - 1.2 Répétition du motif des masques de la Nouvelle-Guinée
2. Lorsque le modèle l'a revêtu
 - 2.1 Il a la forme d'un triangle
 - 2.2 Breton se perd dans sa contemplation
3. Il croise un enterrement
 - 3.1 Devant une maison qu'il a déjà habitée, alors qu'il remonte la route d'Aubervilliers
 - 3.2 Lorsqu'il est à la hauteur du corbillard, il aperçoit le mort, assis, qui salue les passants
 - 3.3 Tout le cortège entre dans une manufacture d'allumettes

Rêve 3 : Le deuxième rêve d'André Breton

Voir le découpage événementiel complet dans le texte du mémoire.

Rêve 4 : Le troisième rêve d'André Breton

1. Le dessin de Picasso

- 1.1 Breton, chez lui, le soir, voit Picasso entre son état actuel et celui de son âme après la mort
- 1.2 Picasso dessine distraitement sur un calepin
- 1.3 Il ne réagit pas aux interventions de Breton

1. L'ombre d'Apollinaire

- 1.1 L'ombre d'Apollinaire est aussi dans la pièce
- 1.2 Elle accepte que Breton sorte avec elle, mais sa destination lui est inconnue

2. Promenade

- 2.1 Breton brûle d'envie de lui poser une question
- 2.2 Il lui pose la question à savoir ce qu'il pense de lui-même
- 2.3 Réponse de l'ombre qui parle d'Apollinaire comme d'un étranger

3. Découverte d'un cadavre

- 3.1 Les deux s'engagent dans une voie qui les mène dans un endroit important pour Breton
- 3.2 Ils y découvrent un cadavre où avaient lieu des expériences hallucinatoires
- 3.3 L'ombre pousse une autre porte pour l'amener dans un bordel
- 3.4 Avant d'être arrivé, Breton prend congé de l'ombre

4. L'attaque des jeunes filles

- 4.1 Lorsqu'il revient sur ses pas, Breton est entouré d'un groupe de jeunes femmes
- 4.2 Elles veulent lui faire rebrousser chemin
- 4.3 Breton réussit à se défaire d'elles

5. Le train

- 5.1 Breton prend place dans un train en face d'une jeune fille en deuil
- 5.2 Sa mère lui fait la morale
- 5.3 Elle pourrait se repentir, mais elle reste silencieuse

Rêve 5 : Le rêve de Renée Gauthier

1. Le fruit dans le champ

- 1.1 Gauthier est dans un champ avec Jim alors qu'il désire cueillir un fruit
- 1.2 Il cueille le fruit
- 1.3 Elle n'en veut pas, car le fruit semble être une noix qui n'est pas assez mûre
- 1.4 Il tente de la recoller à la branche

1.5 Il pose le fruit par terre

2. L'aide d'un homme

2.1 Un jeune homme passe par là et ramasse une noix

2.2 Jim lui dit qu'il voudrait plutôt une pêche

2.3 Le jeune homme trouve la pêche et la donne à Jim

2.4 Jim la donne à Gauthier

2.5 Le jeune homme part en affirmant que la noix devient une pêche une fois par terre

3. L'amour

3.1 Jim et Gauthier avancent dans le champ de blé

3.2 Caresse de l'amoureux qui font tout oublier

3.3 Ils s'étendent au creux d'un sillon, mais la terre est humide

3.4 Elle se lève pour chercher un endroit plus sec

4. La mort

4.1 Au bout du sillon, Renée Gauthier découvre un châssis de pépiniériste

4.2 Des écriteaux sur la mort d'une jeune fille attire son attention

4.3 Elle appelle Jim qui vient la rejoindre

4.4 Il a sa braguette ouverte « comme un tabernacle »

4.5 Elle essaie de pousser deux petites portes pour trouver un endroit sec et elle voit le jeune homme de tout à l'heure

5. La chasse-galerie

5.1 Gauthier entend des cris

5.2 Par un passage connu, elle voit le jeune homme se faufiler, car il a volé quelque chose

5.3 Des femmes d'un autre champ crient « Au voleur ! »

5.4 Un garçon de café poursuit le jeune homme

5.5 Jim et Gauthier s'approchent pour mieux voir ce qui s'y passe

5.6 Au passage, ils sont renversés par une chasse-galerie

5.7 En même temps, elle voit le jeune homme poursuivi par un chien

5.8 L'homme s'envole

5.9 Elle et Jim voient à sa place un grand oiseau et sa bande

5.10 Ils se posent sur le sol

6. Rencontre de l'oiseau

6.1 Jim et Gauthier s'approchent d'eux dans le but de leur voler des souliers

6.2 Gauthier prend la canne de Jim pour en tuer un, mais ils s'éloignent tous

6.3 Quand il n'en reste qu'un, l'oiseau se met sur la poitrine de Gauthier. La tête de l'oiseau est humaine et il bat des ailes sur elle

6.4 Elle chante un air connu

6. Une aventure

6.1 Elle est tout à coup étendue à côté de l'homme-oiseau

- 6.2 Son coeur et ses tempes battent très fort
- 6.3 Elle comprend qu'elle a été sa maîtresse
- 6.4 Il tente de lui faire détourner la tête alors que Jim lutte avec un des oiseaux
- 6.5 L'oiseau tente d'étrangler le garçon de café
- 6.6 Pendant ce temps, l'homme-oiseau répète qu'il restera une semaine

Rêve 6 : Le Pays de mes Rêves de Michel Leiris (titre donné par l'auteur)

- 1. Espace futuriste
 - 1.1 Sur les marches du vide, Leiris se tient debout, son corps traversé par des lignes invisibles
 - 1.2 Il se promène sans blessures parmi les fils, car son esprit n'accompagne pas son corps
 - 1.3 S'il trace un cercle autour de lui avec son épée, les fils seront tranchés et il sera libre
 - 1.4 Mais la pierre et l'acier sont les pôles de sa captivité
- 2. Libéré
 - 2.1 Libéré, Leiris se retrouve sur une terre labourée
 - 2.2 Des vautours attrapent la lumière dans leurs griffes et percent les paumes de Leiris
 - 2.3 Il s'aperçoit alors qu'il est immobile, la terre tournant sous ses pieds et les oiseaux travaillant fort pour rester à sa hauteur
- 3. L'horizon
 - 3.1 Il décide alors d'enfoncer tous les horizons
 - 3.2 Mais ils le dépassent
 - 3.3 La terre s'arrête de tourner
 - 3.4 Il tombe dans un trou
- 4. La plaine
 - 4.1 Leiris se retrouve dans une plaine
 - 4.2 Des moutons et des chiens s'amuse avec l'horizon
- 5. La forêt
 - 5.1 Il se retrouve ensuite au-dessus d'une forêt de bouleaux
 - 5.2 Les troncs des arbres se dépouillent de leur écorce et forment une grande boîte
 - 5.3 Au centre de la boîte, il voit le coeur, l'écorce et l'aubier
 - 5.4 Le disque de bois est un hublot de verre
- 6. L'idole de la nuit
 - 6.1 Dans la nuit, il ne voit que les jambes blanches de l'idole
 - 6.2 Mais il sait que dans la glace éternelle, son buste est un trou noir
- 7. La foule

7.1 Une foule est rassemblée autour du piédestal

7.2 Quelqu'un répète : « La reliure du sépulcre... »

8. Le rêve

8.1 Entre les stades du sommeil, une rose, ainsi que d'autres objets, prennent de l'importance (description très confuse)

8.2 Leiris pense au guerrier romain qui veille sur ses rêves

8.3 Le guerrier élève son bouclier et lui fait lire deux mots

8.4 Leiris se questionne sur Pascal et le bouclier

9. La chair du guerrier

9.1 Depuis longtemps, Leiris arrache la face du guerrier par morceaux pour recréer différentes formes

9.2 Il désire accomplir un meurtre devant une architecture sans fin

10. Le sommeil

10.1 Selon Leiris, la marée du sommeil obéit au mouvement des planètes

10.2 Confusion entre les mondes (poissons, oiseaux, etc.)

10.3 Inscription des trois vocables les plus souvent lisibles dans ce monde qui n'apparaissent au départ que partiellement

10.4 Ils formeront ensuite une phrase

Rêve 7 : Le rêve de Collombet (enfant)

1. L'arrivée du squelette

1.1 Un squelette vient lui dire qu'il va le prendre parce qu'il vit depuis trop longtemps

1.2 Il va prendre une fourche pour l'amener chez le diable

2. Le diable

2.1 Arrivé chez le diable, il n'y a pas assez de place pour lui

2.2 Le diable décide alors de l'avalier

3. Le ventre du diable

3.1 Dans le ventre du diable, il y a plein d'enfants

3.2 Le diable n'est plus capable de respirer

3.3 Il lui dit de sortir de son ventre

4. Le vrai monde

4.1 Une fois sorti, le diable lui dit de retourner sur la terre

4.2 Le squelette lui dit de se réveiller

Rêve 8 : Le rêve de Duval (enfant)

1. Les bottes

- 1.1 Dans sa chambre, les bottes de Duval montent sur le mur
- 1.2 Une fois en haut, il leur crie de lui envoyer des cartes postales
2. Les diables rouges
 - 2.1 Il voit alors dans le mur des diables rouges aux longues oreilles
 - 2.2 Ils le bousculent et sautent sur le lit
 - 2.3 Un d'eux s'assoit sur le fauteuil
 - 2.4 Le fauteuil se retourne vers le mur et le diable est porté dans le mur alors que les autres sont dans le parquet
 - 2.5 Le dernier grimpe au mur
 - 2.6 Duval lui jette un torchon
 - 2.7 Il le prend et s'en va

Rêve 9 : Le rêve de Lazare (enfant)

1. Rêve à un chien
 - 1.1 Un chien vient le chercher pour tuer des rats
 - 1.2 Lazare frappe avec un sabot un rat qui meurt
 - 1.3 Le chien prend le rat et l'enterre avec beaucoup de soin
 - 1.4 Il pisse dessus

Rêve 10 : Le premier rêve Max Morise

1. Présentation des personnages
 - 1.1 Morise assiste à un banquet donné en l'honneur des Surréalistes
 - 1.2 Un personnage qui joue le rôle de Breton circule parmi les convives
 - 1.3 Il prononce un discours où il affirme souvent : « Nous autres Russes... »
2. Fin du repas
 - 2.1 À la fin du repas, on donne des fusils aux assistants et on les enrôle de force
 - 2.2 Plusieurs se plaignent
 - 2.3 Mais « Breton » présente sa théorie fasciste
 - 2.4 Il présente un fusil d'un modèle nouveau
 - 2.5 Essai de l'arme en tirant en l'air
 - 2.6 On essaie ensuite un canon
 - 2.7 On apporte une plus grosse pièce d'artillerie
3. Confusion
 - 3.1 « Breton » quitte l'assemblée et passe devant une cage où un mouton est enfermé
 - 3.2 Il se perd dans un monologue avec des questions sans fin
 - 3.3 Une fois les personnages effacés, le narrateur entend une voix comme conclusion

Rêve 11 : Le premier rêve d'Antonin Artaud

1. La machine
 - 1.1 Du haut d'un avion, Artaud photographie l'envol d'une machine
 - 1.2 Vers la fin, ils ne sont que deux ou trois sur les ailes de la machine
 - 1.3 Virevolte dans le ciel qui le laisse seul avec les mécaniciens
 - 1.4 Un fil casse
 - 1.5 Artaud leur crie d'arrêter les travaux, car il tombe
 - 1.6 On lui dit de ne pas s'en faire, même s'il s'inquiète
 - 1.7 Tout craque sous lui
 - 1.8 Artaud s'imagine suspendu dans le vide, les pieds au plafond, sans savoir « si c'était arrivé »

Rêve 12 : Le deuxième rêve d'Antonin Artaud

1. Le mariage
 - 1.1 Artaud arrive à la cérémonie où on marie des vierges
 - 1.2 Cependant, pour arriver à la vierge, il fallait passer un fleuve où les maris se renfermaient avec les vierges
2. Plus vierge que les autres
 - 2.1 Une vierge, plus que les autres, avait une robe à carreaux clairs
 - 2.2 Elle est possédée par un acteur connu
 - 2.3 Artaud regrette qu'elle ne l'aime pas
3. L'abandon
 - 3.1 La jeune femme est dans une chambre avec une porte qui ferme mal
 - 3.2 Artaud assiste à son abandon avec un jeune mari
 - 3.3 Ils la poursuivent en bateau

Rêve 13 : Le troisième rêve d'Antonin Artaud

1. Femmes traquées
 - 1.1 Ils sont trois qui ont traqué des femmes
 - 1.2 Ils les possèdent sur des tables et autres endroits
 - 1.3 L'une d'elles est la soeur d'Artaud
2. Max Jacob
 - 2.1 Ils sont tous trois habillés en robe de moine
 - 2.2 Max Jacob arrive en petit manteau
 - 2.3 Il veut réconcilier Artaud avec la vie et avec lui-même
 - Note : la séquence deux vient avant la première dans le texte, même si on comprend qu'elle a eu lieu après.
3. La soeur
 - 3.1 Description du décor qui est une analogie volontaire et créée

3.2 Sa soeur est couchée sur une table dans un autre milieu qu'Artaud

3.3 Il trouve tout le décor laid

3.4 Il croit avoir mis une robe longue pour masquer son péché

4. La mère

4.1 Sa mère arrive en costume d'abbesse

4.2 Artaud redoutait cela

4.3 Les deux manteaux courts de Jacob, qui apparaissent successivement, montrent qu'il n'y a plus rien à cacher.

4.4 Ils compulsent leurs papiers

Rêve 14 : Le premier rêve de Paul Éluard

1. Le geste recommencé

1.1 Au lieu d'une fille, il a un fils

1.2 Ce fils s'est tiré une balle dans la tête

1.3 On l'a pansé, mais on a oublié de lui enlever le revolver

1.4 Il a recommencé

2. L'annonce

2.1 Éluard est à table avec tous ceux qu'il connaît

2.2 On lui dit que son fils s'est tiré sept balles dans la tête, mais qu'il n'est pas mort

2.3 Le désespoir l'envahit et il se tourne pour ne pas qu'on le voit pleurer

Rêve 15 : Le deuxième rêve de Paul Éluard

1. *Le Journal littéraire*

1.1 Éluard feuillette le journal qui traite des camps d'Afrique

1.2 À la dernière page, sa femme est photographiée entre trois soldats

1.3 Elle est habillée à la mode excentrique et tient une ombrelle

1.4 Éluard apprécie vivement

Rêve 16 : Le troisième rêve de Paul Éluard

1. Rencontre avec G...

1.1 G... a été coquette avec le voisin en lui offrant sa photographie, sur un ton méprisant

1.2 Éluard est avec G... à la gare du Nord

1.3 Furieux, il lui barbouille le visage de colle et lui enfonce un pinceau dans la bouche

1.4 Elle reste passive, ce qui augmente la colère d'Éluard

1.5 Il la jette en bas des escaliers

1.6 Il se précipite vers elle et constate qu'elle est morte

1.7 Il la prend dans ses bras et part à la recherche d'une pharmacie

- 1.8 Il trouve un endroit qui est un bar, une boulangerie et une pharmacie et où il n'y a personne
- 1.9 Il dépose G... sur un lit de camp et s'aperçoit qu'elle est devenue toute petite
- 1.10 Elle sourit
- 1.11 Il souffre d'être incapable de lui redonner sa taille normale et non pas parce qu'elle est morte

Rêve 17 : Le quatrième rêve de Paul Éluard

- 1. Réception dans un jardin
- 1.1 Éluard reçoit, dans un jardin, diverses personnes dont la Présidente de la République
- 1.2 Il se promène avec elle et sa suite dans les allées du jardin
- 1.3 Au bout d'une allée se dresse une grande porte
- 1.4 Tous ceux qui l'accompagnent ont une clé différente
- 1.5 Éluard doit deviner quelle est la bonne, sinon tous s'en iront
- 1.6 Il propose de la jouer aux cartes, mais on le lui refuse
- 1.7 La Présidente disparaît pour être remplacée par le Président qui s'en va
- 1.8 Éluard l'accompagne

Rêve 18 : Le cinquième rêve de Paul Éluard

- 1. Visite d'une jeune femme
- 1.1 Une jeune d'apparence malheureuse vient voir Éluard à son bureau
- 1.2 Elle a dans ses bras un enfant nègre
- 1.3 Aucun des deux ne parle
- 1.4 Éluard tente de comprendre comment cette femme peut avoir un enfant de couleur
- 1.5 La femme s'avance vers lui et l'embrasse
- 1.6 Éluard a alors l'impression de tout comprendre

Rêve 19 : Le sixième rêve de Paul Éluard

- 1. La rencontre
- 1.1 Sur un trottoir à Paris, Éluard rencontre une femme
- 1.2 Il ne voit pas le visage de la femme, mais il la regarde
- 1.3 Après un long moment, elle défait les rubans qu'elle a sur la poitrine et le ventre
- 1.4 Son visage apparaît, blanc et dur comme le marbre

Rêve 20 : Le premier rêve de Pierre Naville

- 1. Recherche d'une personne
- 1.1 Naville se promène avec un groupe de personnes dont celle qu'il cherche
- 1.2 Le groupe marche et débouche sur une place où une femme explique quelque chose

- 1.3 Une « verge » semble être le sujet de la conversation
- 1.4 Sur la gauche, on amène un homme défaillant
- 1.5 Naville voit tous les détails de la scène
- 1.6 Il entend : « C'est qu'il a voulu... » et cela l'excite beaucoup

2. La danse

- 2.1 Naville se jette dans la maison où a lieu un dancing au sous-sol
- 2.2 À son entrée, les femmes se lèvent
- 2.3 L'orchestre joue et cherche à l'entraîner, mais il désire indistinctement quelqu'un
- 2.4 Il remonte au premier étage où il trouve la même scène où toutes les femmes se ressemblent
- 2.5 Naville sait que les personnes qui le suivaient et qu'il cherche sont ici
- 2.6 Il croit entendre la voix de S.B.

Rêve 21 : Le deuxième rêve de Pierre Naville

1. Le rencontre du jeune homme

- 1.1 Naville croise un jeune homme, vêtu pauvrement
- 1.2 Le jeune homme le questionne sur la technique de la peinture
- 1.3 Naville lui donne toutes les réponses qu'il peut trouver
- 1.4 Alors qu'il quitte ce jeune homme, celui-ci l'arrête
- 1.5 Il lui dit, d'un air navré, qu'il aime une femme qui le repousse
- 1.6 Avant de le quitter, Naville lui dit qu'ils pourraient se revoir et il lui demande son nom
- 1.7 Le jeune homme répond : « Werther »
- 1.8 Lorsqu'il entend ce nom, Naville entre dans une violente colère
- 1.9 Il reste sur place et gesticule en lui disant qu'il ne peut s'appeler ainsi et parler de peinture

Rêve 22 : Le rêve de Raymond Queneau

1. Les rencontres

- 1.1 À Londres, Queneau marche dans une des rues les plus misérables de la ville en se demandant comment se dit urinoir en slang
- 1.2 Il passe devant la gare de Brompton Road
- 1.3 Dans la rue, une femme chante *C'est jeune*
- 1.4 Il traverse ensuite un pont sur la Tamise qui est devenue extrêmement petite
- 1.5 Des marins martiniquais hissent une barque sur le pont
- 1.6 L'animation est sans fin

2. Arrivée des amis

- 2.1 Queneau se trouve alors avec trois amis : J.B.P., L.P. et V.T.
- 2.2 V.T. donne à chacun un peu d'argent, car il n'est pas assez « à sec »

3. L'ésotérisme

3.1 Ils passent devant un magasin d'antiquités orientales

3.2 J.B.P. fait des passes magnétiques devant la vitrine

4. Le musée

4.1 Ils se trouvent ensuite à la foire des Batignolles

4.2 Ils veulent entrer dans un musée anatomique, mais la foule est trop grande

5. Les bonbons

5.1 Queneau achète des bonbons

5.2 Il se rend compte qu'il s'agit plutôt d'un métal

5.3 P. lui reproche alors de ne plus écrire

6. La solitude

6.1 Queneau se retrouve alors seul dans une rue

6.2 La foule crie que les curés encombrant les rues

6.3 Queneau n'en voit aucun

6.4 Il tente en vain de traverser

6.5 Une femme lui prend le bras et lui dit : « Matrice hypercomplexe »

Rêve 23 : Le rêve de Jacques-André Boiffard

1. Promenade à bicyclette

1.1 L.A., M.M. et Boiffard roulent à bicyclette vers le château du marquis de Sade

1.2 Ils quittent la route pour suivre un chemin de fer

1.3 Les rails de bois deviennent si larges qu'ils peuvent rouler dessus

1.4 Un écart que Boiffard n'avait pas vu le jette dans un trou à côté de la voie

1.5 Ses amis continuent leur route

1.6 Il tente de se sortir de l'eau où il est plongé jusqu'à mi-corps

2. Le château

2.1 Boiffard se trouve dans un appartement du château à côté de la domestique du marquis

2.2 Cette domestique de Sade, qui est « l'oncle » de Boiffard, choisit, dans un coffret, des montres et des tabatières lui ayant déjà appartenu

Rêve 24 : Le deuxième rêve de Max Morise

1. Le repas

1.1 Morise, accompagné de gens qui habitent la propriété de son oncle, mange une omelette préparée par celui-ci

1.2 Un curé entre

1.3 Il leur apprend la mort de quelqu'un

1.4 Tous les convives se lèvent aussitôt de table et passent dans une autre pièce pour manger une omelette plus cuite

1.5 Morise en profite pour manger ce qui reste de l'autre omelette

- 1.6 Il se réjouit en pensant qu'il pourra manger de l'omelette trop cuite plus tard
- 1.7 Arrivé dans l'autre pièce, il voit qu'on ne lui a laissé qu'une petite part de l'omelette
- 1.8 Il se réjouit en voyant qu'elle est trop cuite

2. La patinoire

- 2.1 En compagnie de S..., Morise se promène dans une voiture vers la patinoire
- 2.2 En chemin, ils croisent des patineurs qui font des courses
- 2.3 Leur arrivée concorde avec la fin d'une épreuve
- 2.4 Trois concurrents arrivent presque ensemble du dernier virage, montés sur de bizarres machines
- 2.5 Le vainqueur s'engage sur un pont, puisque le but gagnant doit être marqué par la traversée de ce pont
- 2.6 À peine s'est-il engagé que le pont s'écroule soulevant un nuage de poussière
- 2.7 Une fois le nuage dissipé, Morise voit les deux concurrents vaincus qui se sont arrêtés juste avant de tomber dans l'abîme

3. Les conséquences

- 3.1 Cet accident a fait en sorte que le train qui leur permettrait de continuer leur chemin a été coupé en deux
- 3.2 On décide cependant de se mettre en route
- 3.3 On demande aux passagers de « s'appuyer de la main à la haie qui borde le chemin de fer »
- 3.4 Cette action leur fait fort mal

4. L'exploration de salles

- 4.1 Le train approche du terminus
- 4.2 Il s'engage dans un long couloir
- 4.3 D'un côté, la voie surplombe une ville et, de l'autre, une série de vastes salles
- 4.4 À chaque salle, le train s'arrête
- 4.5 Les voyageurs descendent alors à la recherche d'un livre, qu'ils ne trouvent pas, dans les multiples rayons des bibliothèques
- 4.6 Morise, voyant la fébrilité de ses compagnons, cherche lui aussi, sans trop savoir ce qu'il doit trouver

5. Le livre de Paul Éluard

- 5.1 À un arrêt, Morise entre dans la salle de bain
- 5.2 Il y trouve des paquets enveloppés qui semblent sans importance
- 5.3 Il consulte les personnes présentes avant de les jeter
- 5.4 S... lui dit que ces paquets contiennent des dessins
- 5.5 Il découvre alors des choses qu'il avait perdues la veille : des dessins de lui et un livre dédié de Paul Éluard
- 5.6 Il ne réussit pas à se mettre dans la tête le titre du livre, ce dernier ressemblant à une grammaire pour enfants
- 5.7 Il s'obstine à l'appeler « Immortelle maladie » malgré les semonces d'Éluard

6. Les compagnons de régiment

6.1 Descendu du train, Morise s'aperçoit que ses compagnons de voyage sont en fait des anciens compagnons de régiment

6.2 Ils ne seraient venus jusque là que pour faire « l'exercice »

6.3 Ils prennent leurs fusils en espérant trouver ce qu'ils cherchaient précédemment

6.4 S... est toujours avec lui, mais lorsque le militaire passe au premier plan, elle est remplacée par René Crevel

6.5 Le lieutenant Flori, qui donne des nausées à Morise, apparaît alors

6.6 Morise sait alors que rien ne va plus

6.7 Il comprend qu'il n'arrivera pas à tirer de son fusil le pari qu'il en espérait

Le rêve se termine au summum de son indignation

Rêve 25 : Le deuxième rêve de Michel Leiris

1. La mort

1.1 Alors qu'il est mort, Leiris voit le ciel poudroyer

1.2 Plusieurs globes lumineux sont alignés et de chacun d'eux part une longue tige métallique

1.3 Une de ces tiges lui perce la poitrine

1.4 Il avance vers les globes en glissant le long de la tige et en tenant la main d'autres hommes qui montent eux aussi vers le ciel

1.5 Ils entendent tous uniquement le bruit de l'acier dans leurs poitrines

Rêve 26 : Le troisième rêve de Michel Leiris

1. Le déplacement

1.1 Leiris perçoit nettement le rapport entre le déplacement rectiligne d'un corps et une palissade perpendiculaire à la direction de ce mouvement

1.2 Il pousse un cri aigu

Rêve 27 : Le quatrième rêve de Michel Leiris

1. La rotation de la terre

1.1 Leiris imagine la rotation de la terre dans l'espace, non de façon abstraite et schématique, mais dans sa réalité

1.2 Il constate que la terre est rugueuse

Rêve 28 : Le cinquième rêve de Michel Leiris

1. Gymnastique avec André Masson

1.1 En compagnie d'André Masson, Leiris évolue dans l'air comme un gymnasiarque

1.2 Quelqu'un leur demande s'ils vont bientôt descendre

1.3 Les deux se renversent alors par-dessus l'horizon et tombent dans un hémisphère concave

Rêve 29 : Le sixième rêve de Michel Leiris

1. Apparition de la famille

1.1 Entrant un soir dans sa chambre, Leiris s'aperçoit assis sur son lit

1.2 D'un coup de poing, il anéantit le fantôme qui a pris son apparence

1.3 À ce moment, sa mère et son double entrent

1.4 Il crie très fort

1.5 Son frère survient, avec son double, lui ordonnant de se taire

Rêve 30 : Le septième rêve de Michel Leiris

1. La nuit

1.1 La nuit, dans une rue de banlieue, Leiris voit un pylône dont les traverses portent une lampe électrique allumée

1.2 À sa gauche, il voit une constellation qui reproduit un pylône

1.3 Il voit aussi le ciel couvert de floraisons

1.4 Les lampes s'éteignent tour à tour en même temps que l'étoile correspondante disparaît

1.5 Il fait bientôt tout à fait nuit

Rêve 31 : Le huitième rêve de Michel Leiris

1. Le dialogue

1.1 André Breton dit à Robert Desnos : « La tradition sismotérique... »

1.2 Robert Desnos se transforme en une pile d'assiettes

Rêve 32 : Le neuvième rêve de Michel Leiris

1. Le départ

1.1 Leiris part en bateau-mouche d'un port où sont amarrés des vaisseaux de pirates du 17^e et 18^e siècles

1.2 Plusieurs autres embarcations y sont présentes, dont un Vaisseau-Amiral

2. Visite à l'abbaye

2.1 Le bateau-mouche conduit Leiris aux ruines de l'abbaye de Jumièges

2.2 Après une longue promenade dans les couloirs, il découvre son frère, couché dans un lit

2.3 Ce dernier lui explique qu'il dirige le « Dispensaire de l'Abbaye »

2.4 Il lui explique aussi le jeu de la « Visite au Tact » (ce jeu consiste en ce que plusieurs jeunes filles nues, le visage masqué, attendent un jeune homme d'un village voisin, lui aussi masqué, qui doit faire l'amour avec les jeunes filles jusqu'à ce qu'il en reconnaisse une. Si celle-ci le reconnaît également, il est tenu de l'épouser).

Rêve 33 : Le dixième rêve de Michel Leiris

1. Le bord de la mer
 - 1.1 Leiris est au bord de la mer avec une amie, Nadia
 - 1.2 Pour s'amuser, Nadia fait semblant de se noyer
 - 1.3 Elle se noie pour de vrai
 - 1.4 On rapporte à Leiris son corps
 - 1.5 Il pleure
 - 1.6 Il se console en faisant ce jeu de mots : « Nadia, naïade noyée »

Rêve 34 : Le troisième rêve de Max Morise

1. La famille
 - 1.1 Présentation des personnages : père, mère, frères, sœurs, plus jeunes de quelques années, sauf lui
 - 1.2 Sa famille est une association de conspirateurs
 - 1.3 L'action se passe dans une petite ville
 - 1.4 La noirceur et l'exiguïté des lieux provoquent un sentiment d'oppression
 - 1.5 La plus grande place est une terrasse qui domine la mer où tous viennent montrer leur luxe et leur insolence
 - 1.6 Morise explique que son père a dû s'exiler à Cannes et qu'il leur envoie des lettres secrètes
 - 1.7 Dans les lieux publics, tous doivent faire semblant de ne pas se connaître
 - 1.8 Quelques-uns s'échappent et Morise et son frère doivent les rappeler à l'ordre

2. L'incident avec son frère
 - 2.1 Un jour, il passe devant un vestibule avec son frère et se sent espionné
 - 2.2 Il monte donc sur un échafaudage et se laisse tomber sur la porte qui démasque trois femmes amies de la famille qu'il n'aime pas
 - 2.3 Elles ne savent pas comment se disculper
 - 2.4 Morise triomphe

3. La mission avec des amis
 - 3.1 Une autre fois, il part en mission avec des compagnons
 - 3.2 Ils quittent la ville minuscule et se retrouvent sur une large et longue route
 - 3.3 Mais on a su qu'ils étaient partis et on lance à leur poursuite les pompiers
 - 3.4 Ils se cachent dans un champ de blé
 - 3.5 Ils regardent les phares sillonner la place et entendent les sirènes, très mélodieuses
 - 3.6 Les pompiers tentent de les atteindre avec un dispositif spécial
 - 3.7 Ils ne les atteindront pas, car leur abri est bien choisi
 - 3.8 Après un long moment, les pompiers retournent à leur caverne
 - 3.9 Morise et ses compagnons poursuivent leur route

Rêve 35 : Le quatrième rêve de Max Morise

1. Une promenade en tramway
 - 1.1 Morise est avec sa soeur (il n'est pas certain que c'est elle) sur la plate-forme d'un tramway
 - 1.2 Sa compagne descend en premier et gagne l'entrée du bois
 - 1.3 Il remarque que le prestidigitateur est malade et qu'il a laissé sa fausse moustache et plein d'autres trucs dans le tramway
 - 1.4 Il se déguise en prestidigitateur
 - 1.5 Alors qu'il rejoint la personne qui l'accompagne, il la voit vêtue en Cartouche avec un revolver
 - 1.6 Ils se font une « mimique hurluberlue »
 - 1.7 Ils sont alors cernés par des gendarmes qui se saisissent d'eux malgré leurs protestations
 - 1.8 Son ami tente de montrer leur véritable identité, mais sans succès
 - 1.9 Ils sont alors enfermés dans une grande salle avec des gardiens
 - 1.10 Ils sont indignés par ce procédé
 - 1.11 Une bagarre éclate entre les prisonniers et les gardiens
 - 1.12 Morise est aux prises avec le plus robuste des gardiens
 - 1.13 Il tente même quelques technique de boxe

2. Les jours passent
 - 2.1 Le chef des gardiens est vraiment terrible et les inquiète
 - 2.2 Morise ne peut pas vraiment dire ce qui se passe pendant les jours qui suivent
 - 2.3 Quand il entend du bruit derrière la porte, il tente de signaler sa présence, mais sans succès
 - 2.4 Il perd espoir de s'en sortir, il angoisse, malgré la bonté de ses compagnes
 - 2.5 D'autres jours passent encore et ils savent que leur mort approche
 - 2.6 L'incertitude de ce qui va se passer leur est intolérable
 - 2.7 L'amie de Morise pleure

3. L'aide du maître
 - 3.1 Un jour, le maître apparaît transformé; il a l'air très bon
 - 3.2 Il distribue à chacun une poignée de petits objets
 - 3.3 À ce moment, un déplaisant vieillard ouvre la porte, mais ils n'ont plus envie de fuir
 - 3.4 Sous l'approbation du maître, Morise glisse ses objets dans sa poche
 - 3.5 Une fois le vieillard parti, le maître leur explique quel va être leur sort
 - 3.6 Ils prendront tous en même temps ces pilules bizarres et ils n'éprouveront que de la joie
 - 3.7 Le maître décrit toutes les propriétés érotiques de la drogue
 - 3.8 Morise demande alors si c'est mortel et on lui répond que oui
 - 3.9 Les compagnons absorbent les pilules
 - 3.10 Morise se couche à son tour
 - 3.11 Le maître va de l'un à l'autre et se couche en dernier
 - 3.12 Morise trace un PLAN du local où ils sont

- 3.13 Morise les observe tous couchés
- 3.14 Le maître n'a pas vérifié s'il avait avalé sa pilule, ce qu'il n'a pas fait
- 3.15 Il a peur de la mort
- 3.16 Il pense à fuir, mais se questionne en regardant ceux qui l'entourent
- 3.17 Plus la nuit avance, plus il veut avaler les pilules

- 4. La visite du médecin
 - 4.1 Le médecin entre et Morise tente alors d'avalier les pilules, mais on l'en empêche
 - 4.2 Incapable de faire cela en rêve, il éclate en sanglots
 - 4.3 Il injurie le médecin en demandant de sauver les autres
 - 4.4 À la vue des pilules, le médecin est pris de panique et demande qu'on les détruise
 - 4.5 Un à un, les dormeurs se réveillent avec une joie intérieure
 - 4.6 Sa soeur enlace Morise et l'amène dans le long couloir par où ils sont arrivés
 - 4.7 Ils descendent des marches et rencontrent Jacques Baron qui expose ses tableaux dans une grande église
- 5. Différentes allées et venues de personnes connues
 - 5.1 Dans la maison qu'il habitait avec ses parents, Morise explique que son père, malgré le fait que le dîner soit servi, désire prendre le train de Paris, pour une question d'hygiène, avant de manger (c'est seulement pour un aller-retour)
 - 5.2 Desnos n'étant pas encore rentré, ils le retrouvent à la gare du Luxembourg
 - 5.3 Ils se hâtent, car ils n'ont pas beaucoup de temps
 - 5.4 Ils croisent Desnos habillé en militaire qui a pris un train plus tôt que prévu
 - 5.5 Ils décident de jouer au hockey avec Desnos, Molière et Braque

- 6. L'apparition de sa mère
 - 6.1 Ils croisent Roland Tual, lui aussi en militaire
 - 6.2 Il parle à plusieurs femmes et ne les regarde pas
 - 6.3 Dans le groupe, Morise aperçoit sa mère qui l'interpelle
 - 6.4 Elle lui pose des questions sur son rêve
 - 6.5 Pour répondre à la question, Morise raconte son rêve précédent
 - 6.6 Une jeune femme l'interrompt et continue à sa place son récit
 - 6.7 Elle rit de son étonnement naïf, car selon elle, ceci est très facile
 - 6.8 Elle continue le récit avec exactitude, sauf quelques erreurs
 - 6.9 Ils arrivent à la gare
 - 6.10 Le train lui paraît bien tragique et il se demande où il l'a vu

Rêve 36 : Le cinquième rêve de Max Morise

- 1. La foudre
 - 1.1 La foudre tombe sur la grange où il a trouvé refuge
 - 1.2 Involontairement, il regarde un moment le globe de feu, ce qui l'attire sur lui
 - 1.3 Il compte jusqu'à trois et il est mort

Rêve 37 : Le premier rêve de Marcel Noll

1. Les explications préliminaires
 - 1.1 C'est la Révolution et Sade a été conduit en prison
 - 1.2 Noll est le conseiller du roi et il habite, ainsi que la suite du roi et une partie du peuple, un ensemble de vieilles maisons
 - 1.3 Noll, sans jamais l'avoir vue, sait qu'il doit aimer la fille du roi, Augusta, qui admire Sade

2. L'affront
 - 2.1 Noll est avec le roi et deux conseillers ; il regarde par une fenêtre
 - 2.2 Il voit des cavaliers qui se dépêchent afin de rendre compte d'une mission accomplie
 - 2.3 Augusta tente de les arrêter
 - 2.4 Mais on la maltraite
 - 2.5 Noll tente de s'élancer vers elle pour l'aider
 - 2.6 Le roi devine ce qu'il veut faire et demande à tous ceux qui l'entourent de s'agenouiller pour prier
 - 2.7 Fou de rage, Noll tire, à l'aide de son revolver, à plusieurs reprises sur le roi
 - 2.8 Le roi se met à rire et lui explique que la prison et la mort ne sont pas pour les amoureux

3. De l'autre côté du mur
 - 3.1 Pendant ce temps, Augusta a eu la force de se traîner jusqu'à leur porte
 - 3.2 Tout le monde la poursuit et la menace de mort
 - 3.3 Noll a toute la difficulté du monde à la laisser entrer et à empêcher les manifestants d'entrer avec elle
 - 3.4 Il réussit et la jeune femme se tient devant lui presque nue et meurtrie
 - 3.5 Elle l'enlace sans rien dire

4. Les soins
 - 4.1 Des servantes s'empressent de laver ses blessures qui disparaissent aussitôt
 - 4.2 Noll reste muet face à la beauté de cette femme
 - 4.3 Elle lui parle en faisant une analogie entre Justine et elle-même

5. Le retour du roi
 - 5.1 Le roi réapparaît alors en ayant l'air d'avoir pris une décision sur le sort de sa fille et de Noll
 - 5.2 Avant qu'il ne parle, Augusta crie et s'élance dehors
 - 5.3 Noll court à la fenêtre et la voit s'engager à vive allure sur la grande route
 - 5.4 Elle disparaît

6. La tristesse
 - 6.1 Depuis ce temps, envahi par la tristesse, Noll ne prend plus d'intérêt pour ce qui se passe autour de lui
 - 6.2 Il apprend que le roi est détrôné et que tous sont chassés de la résidence

6.3 Devant lui défilent tous ses ennemis comme un hommage à la tristesse

6.4 Parfois, une main de femme, qu'il baisse aussitôt, se tend vers lui

7. La victoire

7.1 Seul dans la salle du trône, Noll ne pense plus à sa victoire, mais seulement à retrouver Augusta

7.2 La nuit s'avançant, il se sent uniquement seul

Rêve 38 : Le deuxième rêve de Marcel Noll

1. Le spectacle

1.1 À Odessa, pendant la Révolution, le soir, Noll attend la deuxième partie d'un spectacle

1.2 Le rideau se lève, une jeune femme entre sur scène habillée de bleu, habit qui inonde la salle d'une étrange clarté

1.3 La jeune femme traverse la salle et va rejoindre un homme seul dans sa loge

1.4 Ils se parlent, lui souriant, elle gravement

1.5 Cette gravité touche Noll et il se demande où il a pu la rencontrer

1.6 Il ne réussit pas à se rappeler cette couleur qui lui est propre

1.7 Elle revient alors sur scène après avoir serré la main de son interlocuteur

1.8 Au moment où elle vient pour parler, Noll remarque que sa couleur ne fait pas le poids avec le vert qui l'entoure

1.9 Elle parle et son vêtement pâlit jusqu'à devenir blanc

1.10 Elle parle en termes conventionnels de la pièce qui vient d'être présentée

1.11 Elle se nomme et fait allusion à elle-même répondant à des questions qu'elle croit avoir été posées par les spectateurs

1.12 Elle devient grave et elle dit qu'elle est née partout dans le monde

2. La vision d'une carte planisphère

2.1 À ce moment, Noll a une vision d'une carte planisphère représentant les Balkans et l'Asie

2.2 Heureux de ce qui vient de se passer, Noll voit la jeune femme sur le point de s'évanouir

2.3 À l'idée de sa détresse, il est distrait par l'idée de son sacrifice

3. Rencontre de la jeune femme le lendemain

3.1 Noll descend un long escalier jusqu'à une cour

3.2 Il pense à la nouvelle journée qu'il doit vivre

3.3 Il aperçoit alors la jeune femme de la veille se dirigeant vers la cour

3.4 Il la rejoint et la trouve toujours aussi grave

3.5 Elle lui tend la main que Noll serre tout en avançant vers la cour qui recule

3.6 Noll pense au heurt douloureux de leurs deux pensées

3.7 Au moment où la jeune femme fait mine de l'enlacer, il est réveillé

Rêve 39 : Le onzième rêve de Michel Leiris

1. La condamnation à mort

1.1 Plusieurs personnes errent dans le continent entier en utilisant plusieurs formes de transport

1.2 De nombreux crimes ont lieu un peu partout

1.3 Dans une ville de province, Leiris assiste à la condamnation à mort d'une femme de chambre

2. Les compagnons de voyage

2.1 Marcel Noll, qui voyage avec Leiris, lui montre le matelas de plusieurs mètres qu'il transporte toujours avec lui et qui lui sert de valise

2.2 Rimbaud est aussi avec eux sous la forme d'un enfant qui souffre

2.3 Ils traversent (comme les autres personnages du rêve) plusieurs cycles de mort et de résurrection

3. La statue de plâtre

3.1 Lors de la visite d'une ville, ils voient une statue de plâtre sur une grande place qui ressemble au fantôme de Nerval

3.2 Ils peuvent lire sur un baignoire : « Palais du greffe »

4. Les femmes lesbiennes

4.1 Des femmes pauvres se dirigent vers le monument

4.2 Leiris les entend se parler entre elles

4.3 Elles doivent se hâter de retourner au baignoire où elles sont détenues

4.4 C'était leur jour de sortie et elles sont allées voir leurs maîtresses, car elles sont lesbiennes

5. Le baignoire

5.1 Avec sa fiancée, Leiris entre dans le baignoire

5.2 Ils voient d'abord, dans une sorte de cloître, des enfants, fils de détenus qui attendent l'heure d'aller en classe, surveillés par des femmes

6. Le Musée de la peur

6.1 Au-delà du cloître, ils voient le Musée qui est en fait un musée de la peur

6.2 Ils décident d'y entrer tout de même

6.3 Au début, ce n'est pas très effrayant

6.4 Ensuite, ils voient des avions construits en forme de têtes d'oiseaux

6.5 Plus loin, le spectacle est plus effrayant puisque des bagnards, en cire, subissent des supplices terribles

6.6 Dans la dernière salle, des bourreaux dissèquent des hommes vivants

7. La promenade en bateau

7.1 Ils sortent du musée et s'embarquent sur un steamer pour visiter le reste du baignoire

- 7.2 Une foule d'autres personnes est à bord et lorsque le bateau gagne le large, une panique se produit
 - 7.3 Le niveau d'eau s'est affolé et ils vont sombrer
 - 7.4 Tous les passagers se jettent par-dessus bord et se noient
 - 7.5 Lui et sa fiancée gardent leur sang-froid et restent sur la bateau
 - 7.6 Le bateau, malgré la tempête, réussit à regagner la rive
- 8. Regard sur ce qui vient de se passer
 - 8.1 Tout le monde les félicite et on leur montre, dans le catalogue du Musée, une gravure représentant le même incident arrivé peu auparavant
 - 8.2 Il regarde les gens et les autres objets tombés à l'eau dont des chevaux qu'il avait pris pour des kangourous et des trépieds

Rêve 40 : Le rêve de Louis Aragon

Voir le découpage événementiel complet dans le texte du mémoire.

Rêve 41 : Le troisième rêve de Pierre Naville

- 1. Les généraux dans le jardin
 - 1.1 Naville, derrière une fenêtre, aperçoit, dans le jardin de sa maison, trois généraux, dont le général Fouraud
 - 1.2 Les regardant avec beaucoup d'attention, il se retrouve dans une pièce qui ne comporte qu'un soupirail
 - 1.3 Il prend un browning et tire à travers le soupirail sur le général qu'il tue net
 - 1.4 Les autres généraux se dirigent vers le général tombé par terre
 - 1.5 Ils le poussent au travers du soupirail dans le sous-sol où Naville ne se trouve plus
 - 1.6 Les deux généraux s'éloignent ensuite rapidement
- 2. L'alibi
 - 2.1 Au même instant, Naville se retrouve dans une chambre à l'étage pour l'alibi
 - 2.2 Tout l'appareil de justice est mis en branle
 - 2.3 On l'interroge, sachant qu'il était dans la maison
 - 2.4 Naville nie, ne comprenant rien; il affirme avoir été dans la pièce d'où on a tiré, mais n'ayant rien compris, il n'a rien fait
 - 2.5 On ne le croit pas, malgré le fait que des témoins affirment l'avoir vu ailleurs
 - 2.6 Il craint qu'on ne l'accuse, mais plus l'enquête avance, plus on est certain qu'il était seul à cet endroit, moins on le croit coupable
 - 2.7 Il tente alors de s'expliquer comment il se fait qu'on ne croit pas que c'est bel et bien lui le coupable
- 3. La solution
 - 3.1 Une solution surgit alors : on croit que c'est un Serbe ou un Bulgare qui se serait vengé

3.2 Naville se questionne alors sur cette solution douteuse, étant certain que c'est lui le coupable

Rêve 42 : Le sixième rêve de Max Morise

Situation de départ : Prise d'ephedrin avant de dormir

1. L'impression d'avoir trop bu

1.1 Sur le point de quitter la maison de la rue du Château, Morise a l'impression d'être saoul sans toutefois avoir trop bu

1.2 Jacques et Simone Prévert lui proposent de le ramener chez lui

1.3 Il essaie de faire bonne contenance

1.4 Simone, avec sa démarche bizarre, attend déjà dans la rue

2. La soif

2.1 Morise s'empare de deux cannettes de bières, l'une presque vide et l'autre presque pleine

2.2 Il tente de les transvider, mais le peu d'assurance de ses gestes rend cela impossible

2.3 Il désire s'aider du verre vide qui traîne

2.4 Il tente l'opération à de nombreuses reprises, mais il perd toujours l'équilibre

2.5 Sa situation étant devenue insupportable, il croit qu'il rêve

2.6 Il fait alors des efforts pour arrêter de rêver et il s'éveille

3. Le réveil en rêve

3.1 Morise se réveille tout en sueur

3.2 Il trouve qu'il fait beaucoup trop chaud

3.3 Il sent entre ses dents une pipe qu'il ne se souvient pas d'avoir fumée

3.4 Il examine la pipe et ne la reconnaît pas

3.5 Il laisse de côté ce mystère et regarde l'heure

3.6 Il comprend alors qu'il a dormi

3.7 Il est content de s'être débarrassé de son cauchemar

3.8 Mais incommodé par la chaleur, il décide de se lever pour ouvrir la fenêtre

3.9 Il la trouve grande ouverte

3.10 Il ne comprend rien, mais il ferme la fenêtre puisqu'il fait froid dehors

3.11 Il est pris de panique quand il remarque que sa chambre a maintenant deux fenêtres

3.12 Il se rend compte alors que ce n'est pas sa chambre et ses meubles

3.13 Il devient incapable de se mouvoir d'une façon coordonnée

3.14 Il s'apprête à briser de rage un nécessaire de toilette, mais il s'arrête sentant qu'il en est incapable

3.15 Ne pouvant plus se tenir debout, il se laisse tomber en pleurant

3.16 Il lui reste alors le courage du désespoir pour s'en sortir, c'est-à-dire tenter de « sortir » du rêve

4. Le retour à la réalité

4.1 Le papier de sa chambre commence à lui apparaître dans un brouillard

4.2 Il est soulagé et se secoue pour ne pas le laisser s'échapper

Bibliographie

1) Corpus principal

La Révolution surréaliste (1924-1929), suivie du *Surréalisme au service de la Révolution (1930-1933)*, réédition, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975.

2) Œuvres littéraires

ARTAUD, Antonin, *l'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, 251 p.

BRETON, André, *Œuvres complètes* (préface de Marguerite Bonnet), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1988, 3 v.

-----, *Trajectoire du rêve*, Paris, GLM, 1938, 132 p.

-----, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, 188 p.

-----, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, 179 p.

-----, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, 173 p.

BRETON, André et Philippe Soupault, *les Champs magnétiques*, 1920, dans *les Œuvres complètes* d'André Breton, Paris, Gallimard, 1988, 3 volumes.

LEIRIS, Michel, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 2002, 201 p.

Littérature, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1978, t. 1 et 2.

QUENEAU, Raymond, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1989, 2 v.

SARTRE, Jean-Paul, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, 246 p.

3) Ouvrages sur le rêve et son récit

ALEXANDRIAN, Sarane, *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, 505 p.

BACHELARD, Gaston, *l'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, 221 p.

-----, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 183 p.

-----, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, 250 p.

BAILLARGEON, Lisa, *le Surréalisme d'après-guerre à partir d'une analyse thématique de la revue « Médium, communication surréaliste »*, Québec, Université Laval, mémoire de maîtrise, 1996, 167 p.

BAYLOR, George W., et Daniel Deslauriers, *le Rêve, sa nature, sa fonction et une méthode d'analyse*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, 85 p.

BECKER, Raymond de, *les Machinations de la nuit : le rêve dans l'histoire et l'histoire rêvée*, Paris, Éditions Planète, 1965, 400 p.

BÉGUIN, Albert, *l'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, 416 p.

BOUSQUET, Jacques, *les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964, 656 p.

CABASSU, Nicole, *le Récit de rêve dans la littérature française moderne (XIX^e et XX^e siècles) : étude thématique et stylistique*, thèse de doctorat d'État, Paris, 1991, 366 p.

CAILLOIS, Roger et G. E. von Grunebaum, *le Rêve et les sociétés humaines*, Paris, Gallimard, 1967, 430 p.

CAILLOIS, Roger, *Puissances du rêve : textes anciens et modernes*, Paris, Le club français du livre, 1962.

-----, *L'Incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, 149 p.

CANOVAS, Frédéric, *Narratologie du récit de rêve dans la prose française de Charles Nodier à Julien Gracq*, University of Oregon, 1992, 271 p.

-----, *L'Écriture rêvée*, Paris, l'Harmattan, 2000, 328 p.

DE BECKER, Raymond, *les Machinations de la nuit : le rêve dans l'histoire et l'histoire rêvée*, Paris, Éditions Planète, 1965, 395 p.

FREUD, Sigmund, *l'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, 573 p.

-----, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1942, 146 p.

GACHOT, François, *les Chefs-d'œuvre du rêve*, Paris, Éditions Planète, 1969.

GIBSON, Jennifer, *Surrealism's Early Maps of Unconscious*, University of Virginia, thèse de doctorat, 1985, 400 p.

GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993, 480 p.

JAMA, Sophie, *Anthropologie du rêve*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je? »), 1997, 127 p.

JUNG, Carl Gustav, *l'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1962, 347 p.

LAFLÈCHE, Guy, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier (coll. « Les cahiers universitaires du Singulier »), 1999, 177 p.

MAGNIN, Pierre, *le Sommeil et le rêve*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je? »), 1990.

NEGRI, Rivka, *la Question du rêve et le récit autobiographique surréaliste*, Université de Nice, thèse de doctorat, 1991, 258 p.

PACHET, Pierre, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, 1980, 215 p.

PIERROT, Jean, *le Rêve de Milton aux surréalistes*, Paris, Bordas, 1972, 175 p.

« Questions du rêve », *Cahiers Paul Valéry*, n° 3, Paris, Gallimard, 1979.

SCHMID-COMBAL, Mary, *la Révolution surréaliste : Dreams and Poetry*, New York, Fordham University, thèse de doctorat, 1983, 265 p.

STATES, Bert O., *The Rhetoric of Dreams*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, 217 p.

-----, *Dreaming and Storytelling*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

VANDENDORPE, Christian (dir.), *le Récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005, 376 p.

4) Études narratives

ADAM, Jean-Michel, *le Récit*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je? »), 1984, 127 p.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, 277 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 203 p.

GENETTE, Gérard, *Figures*, vol. 3, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

-----, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 118 p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 246 p.

5) Ouvrages sur le surréalisme

BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris, la Dispute, 1999, 414 p.

BANCQUART, Marie-Claire, postface à l'édition refondue de *la Révolution surréaliste* aux Éditions Jean-Michel Place, 1975, 3 volumes.

BERRANGER, Marie-Paule, « Le surréalisme fait-il du genre ? » dans *l'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 368 p.

BRETON, André, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Paris, Gallimard, 1969, 312 p.

CENTRE POMPIDOU, *la Révolution surréaliste*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002, 447 p.

DE SERMET, Joëlle, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 298 p.

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, 759 p.

-----, « *les Vases communicants : Max-Freud* » dans *Surréalisme et philosophie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 35.

EIGELDINGER, Marc, *André Breton*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1970.

GILLE, Vincent, *Trajectoires du rêve : du romantisme au surréalisme*, Paris, Éditions Paris musées, 239 p.

GRACQ, Julien, *André Breton*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 206 p.

JANET, Pierre, *l'Automatisme psychologique : essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Société Pierre Janet, 1989, 462 p.

JANOVER, Louis, *la Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989, 225 p.

LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris*, Paris, Klincksieck, 1975, 192 p.

MAUBON, Catherine, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994, 315 p.

MIGEOT, François, « Breton et la psychanalyse » dans *À la fenêtre noire des poètes : lectures bretoniennes*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996, 212 p.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, 190 p.

PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, Paris, Le Terrain Vague, 1982, tomes 1 et 2.

-----, « La pratique de la poésie » dans *Magazine littéraire*, mai 1988, n° 254.

ROBERT, Bernard-Paul, *le Surréalisme désocculté*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, 194 p.

« Soixante ans de surréalisme » dans le *Magazine littéraire*, n° 213, décembre 1984, p. 18-62.

STAROBINSKI, Jean, « Freud, Breton, Myers » dans *l'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1970, 2 vol.

VERECKEN, Christian, « Le surréalisme et le sens ou d'une certaine confusion du parlêtre et du mot » dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, 207 p.

VIELWAHR, André, *Sous le signe des contradictions : André Breton de 1913 à 1924*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, 149 p.

